



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "da die Tränen der Frauen stark genug sein werden..." : zum Bild der Frau im Erzählwerk Ina Seidels

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina. (2016). "da die Tränen der Frauen stark genug sein werden..." : zum Bild der Frau im Erzählwerk Ina Seidels. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Nina
Nowara-Matusik

„DA DIE TRÄNEN
DER FRAUEN
STARK GENUG
SEIN WERDEN...”

Zum Bild der Frau
im Erzählwerk
Ina Seidels



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2016

**„da die Tränen der Frauen
stark genug sein werden...“
Zum Bild der Frau
im Erzählwerk Ina Seidels**



NR 3485

Nina Nowara-Matusik

**„da die Tränen der Frauen
stark genug sein werden...“
Zum Bild der Frau
im Erzählwerk Ina Seidels**

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Anna Gajdis

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Forschungsstand	19
Kapitel 1	
Leben und Werk Ina Seidels	27
1.1. Kindheit in Braunschweig	27
1.2. Jugendjahre. Marburg (1896–1897) und München (1897–1907)	33
1.3. Die Ehe (1907–1913)	35
1.4. Schreiben in der Abgeschiedenheit von Eberswalde (1914–1923).	37
1.5. Literarischer Aufstieg in Berlin (1923–1934)	41
1.6. Die letzten Lebensjahre in Starnberg (1934–1974)	46
Kapitel 2	
Theoretische Annäherung	51
2.1. Johann Jakob Bachofens Theorie des Mutterrechts und der Mütterlichkeit	51
2.2. Die Geschlechterunterschiede nach Georg Simmel	59
2.3. Die Weiblichkeitskonzepte bei Helene Lange und Gertrud Bäumer	65
Kapitel 3	
Frauenbilder in Romanen und Erzählungen	81
3.1. Mutterfiguren	81
3.1.1. Mütterlichkeit als Lebensaufgabe	81
3.1.1.1. Mütterlichkeit als Instinkt: Brigitte in <i>Das Haus zum Monde</i>	81
3.1.1.2. Mütterlichkeit als Macht: Muriel in <i>Renée und Rainer</i> und <i>Michaela</i>	87
3.1.1.3. Ideal der Mütterlichkeit: Cornelia in <i>Das Wunschkind</i>	99
3.1.1.4. Mütterlichkeit als weibliches Erbe: Maria in <i>Das unverwesliche Erbe</i>	117
3.1.2. Schwache, irrende und gescheiterte Mütter	121
3.1.2.1. Die hilflose Mutter: Justine in <i>Das Labyrinth</i>	121
3.1.2.2. Die gefühllose Mutter: Cordula in <i>Brömseshof</i>	123

3.1.2.3.	Eine Mutter auf der Suche nach einer alternativen Lebensform: Katharina in <i>Die Fürstin reitet</i>	128
3.1.2.4.	Die egozentrische Stiefmutter: <i>Die Geschichte einer Frau Berngruber</i>	135
3.1.2.5.	Die realitätsentrückte Mutter: Charlotte in <i>Das unverwesliche Erbe</i>	137
3.1.2.6.	Die verirrte Mutter: Elisabeth in <i>Das unverwesliche Erbe</i>	141
3.1.3.	Ablehnung und Verweigerung der Mutterrolle	146
3.1.3.1.	Mütterlichkeit als Entfremdung: Elsabe in <i>Das Haus zum Monde</i>	146
3.1.3.2.	Therese in <i>Das Labyrinth</i> als eine Anti-Mutter	148
3.1.3.3.	Mütterlichkeit als Last: Charlotte in <i>Das Wunschkind</i>	151
3.1.3.4.	Die abwesende Mutter: Veronika in <i>Der Weg ohne Wahl</i>	152
3.2.	Ehefrauen	153
3.3.	Alleinstehende Frauen	161
3.3.1.	<i>Femme fatales</i> und <i>femme enfants</i>	161
3.3.1.1.	Zwischen <i>femme fatale</i> und <i>femme enfant</i> : Melitta in <i>Spuk in des Wassermanns Haus</i>	161
3.3.1.2.	Die überschäumende Sinnlichkeit: Loulou in <i>Sterne der Heimkehr</i>	164
3.3.1.3.	Die ungezähmte Weiblichkeit: Delphine in <i>Das Wunschkind</i>	167
3.3.2.	Moderne und tätige Frauen	172
3.3.2.1.	Die unglückliche „Neue Frau“: die Tänzerin Tatjana in <i>Sterne der Heimkehr</i>	172
3.3.2.2.	Moderne Weiblichkeit auf Abwegen: die Tänzerin Andrea in <i>Der vergrabene Schatz</i>	175
3.3.2.3.	Weiblichkeit als selbstzerstörerisches Schauspiel: die Schauspielerin Renée in <i>Renée und Rainer</i> und <i>Michaela</i>	181
3.3.2.4.	Über die „Verkümmierung“ des Mütterlichen: die Schwestern Brömse in <i>Brömseshof</i>	187
3.3.2.5.	Die Weberin Melitta in <i>Sommertage</i> : zur weiblichen Bestimmung zur Sitte	189
3.3.2.6.	Die Frau als Hüterin der Moral: <i>Legende der Fina</i>	193
3.3.2.7.	Weiblichkeit und Heldentum: die Prosaskizze <i>Tod einer Frau</i>	198
3.3.3.	Schöpferische Frauen	200
3.3.3.1.	Zwischen Körper und Geist: die Malerin Mathilde in <i>Sterne der Heimkehr</i>	200
3.3.3.2.	Die erdentrückte Wissenschaftlerin: Michaela	208
3.3.3.3.	Die Klavierspielerin Merula in <i>Der Weg ohne Wahl</i> . Zur Inferiorität der Frau in der männlichen Ordnung	213
	Schlussfolgerungen	225
	Chronologische Übersicht der Werke Ina Seidels	235

Literaturverzeichnis	237
Primärliteratur	237
Sekundärliteratur	238
Internetquellen	241
 Verzeichnis verwendeter Abkürzungen	 243
 Streszczenie	 245
Summary	246

Einleitung

Auch wenn auf Ina Seidel bis heute das Stigma einer NS-Dichterin lastet und ihr Verhalten im Nazi-Deutschland nach wie vor umstritten ist, so kann man nicht bestreiten, dass sie sich mit ihrem Erfolgsroman *Das Wunschkind* einen festen Platz in der Geschichte der deutschen Literatur erworben hat:

Dieser Roman zählt zu den erfolgreichsten Büchern, die in deutscher Sprache geschrieben wurden. Und immer noch, ein halbes Jahrhundert nach seinem ersten Erscheinen im Jahr 1930, findet er seine Leser, obwohl die Autorin seit dem Kriegsende durch ein fast undurchdringliches Schweigen aus der literarischen Öffentlichkeit verbannt wurde¹.

Das Wunschkind ist ohne Zweifel Ina Seidels wichtigstes Werk. Die Dichterin verfasste darüber hinaus acht Romane, mehrere Erzählungen, autobiographische Texte, Erinnerungen, Essays sowie literaturgeschichtliche Skizzen und betätigte sich nicht zuletzt als Herausgeberin. Literarischer Öffentlichkeit wurde sie auch als Lyrikerin bekannt². Trotz solch eines umfangreichen Schaffens bleibt heute das Gesamtwerk der Autorin in vielerlei Hinsicht immer noch nicht erforscht. Der Blick auf die einschlägige Literatur zeigt, dass man sich dem Seidelschen Werk vor allem auf dem Hintergrund der dreißiger Jahre und der nationalsozialistischen Literatur anzunähern versucht,³ während andere Forschungssper-

¹ K. HARPPRECHT: *Auf chronische Weise deutsch. Ina Seidel: „Das Wunschkind“ (1930)*. In: M. REICH-RANICKI (Hg.): *Romane von gestern – heute gelesen*. Band 2. 1918–1933. Frankfurt am Main 1996. S. 260–268, hier S. 260. Bei Zitaten wird die ursprüngliche Schreibweise beibehalten.

² Genauere Informationen zum Leben und Werk der Autorin finden sich im Kapitel 1.

³ So auch die neuesten Publikationen über die Dichterin: in dem von Anja Hesse herausgegebenen Sammelband *Ina Seidel: eine Literatin im Nationalsozialismus* (Berlin 2011) wird der Positionierung Ina Seidels im Dritten Reich nachgegangen, während Eva-Maria Gehler die Haltung der Dichterin unter dem Stichwort „zeitweilige Bewunderung des Nationalismus“ subsumiert. Vgl. E.-M. GEHLER: *Weibliche NS-Affinitäten. Grade der Systemaffinität von Schriftstellerinnen im „Dritten Reich“*. Würzburg 2010, S. 148.

spektiven kaum wahrgenommen werden. Dabei lässt bereits eine oberflächliche Lektüre der Seidelschen Texte erkennen, dass sowohl im Früh- als auch im Spätwerk der Autorin eine nicht unbedeutende Rolle den Frauengestalten zukommt, welche zu Trägerinnen eines zeit- und autorenspezifischen Diskurses über die Weiblichkeit werden. Eine systematische Darstellung der Seidelschen Frauengestalten ist jedoch bis dato ausgeblieben. Dem Themenkomplex „Bild der Frau“ sind lediglich vereinzelte Beiträge und ein Kapitel der Dissertation (1984) von Gabriele Thöns⁴ gewidmet. Daher soll mit der vorliegenden Studie der Versuch unternommen werden, die bestehende Lücke zu schließen und somit eine erste umfassende Untersuchung dieser Thematik zu liefern. Dabei muss jedoch betont werden, dass mit „Bild der Frau“ kein imagologisches Verfahren der Textanalyse beabsichtigt wird, sondern eine feministisch orientierte Lektüre, welche die in die Texte eingeschriebenen Frauenbilder und Weiblichkeitskonstrukte aufdecken soll. Die vorliegende Untersuchung versteht sich als ein Beitrag zu der feministischen Literaturwissenschaft, wie sie in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in dem deutschen Sprachraum vor allem von Sigrid Weigel und Inge Stephan profiliert wurde und heute als eine wichtige Forschungsposition im Rahmen der Gender Studies immer noch betrieben wird. Im Vorwort zu dem grundlegenden Werk *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft* fasst Inge Stephan die Frage nach „Entwurf [...] und Entwicklung von Weiblichkeitsmustern in der Literatur und dem Beitrag, den Frauen selbst – schreibend und rezipierend – dazu leisten“⁵ als eines der zentralen Arbeitsfelder der feministisch orientierten Literaturwissenschaft auf. Auf die auf diesem Gebiet immer noch bestehenden Defizite weist sie erneut im neuen Millennium hin, wenn sie die Behauptung aufstellt, dass die von Männern entworfenen literarischen Frauenbilder relativ gut untersucht seien, während die Erforschung „der Bilder, die Frauen von sich selbst und ihren Beziehungen zu Frauen entwerfen“ weitgehend in den Anfängen stehe⁶. An einer anderen Stelle gibt sie noch deutlicher zu bedenken, dass „die Forschungen [im Bereich der Frauenbilder – N.N.M.] keineswegs als abgeschlossen gelten“⁷ können. Stephans

⁴ Mehr dazu im Abschnitt *Forschungsstand*. Gemeint sind hier die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Arbeiten.

⁵ I. STEPHAN: Vorwort zu: I. STEPHAN, S. WEIGEL (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1983, S. 5–14, hier S. 7.

⁶ I. STEPHAN: *Literaturwissenschaft*. In: C. von BRAUN, I. STEPHAN: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2006, S. 284–293, hier S. 289. Darauf, dass die Ansätze der „Frauenbildforschung“ bis heute verfolgt werden, verweist ebenfalls Andrea Schallenberg (*Spiel mit Grenzen: zur Geschlechterdifferenz in mittelhochdeutschen Verserzählungen*. Berlin 2012, S. 36). Bei Schallenberg findet sich auch eine Zusammenstellung der dieser Forschungsposition verpflichteten Untersuchungen.

⁷ I. STEPHAN: *Tendenzen der Geschlechterforschung – Perspektiven für die Germanistik*. In: M. CZARNECKA (Hg.): *Genderforschung – Leistungen und Perspektiven in der Germanistik*. Wrocław, Dresden 2013, S. 11–20, hier S. 17.

Diagnose gewinnt gerade im Falle Ina Seidels an unübersehbarer Aktualität, zumal die Autorin aufgrund ihrer nationalsozialistischen Verstrickung paradoxerweise auch seitens der feministischen Literaturwissenschaft aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt wird⁸.

Seidels Herangehen an das Weibliche wird dabei aus einer bisher nicht beachteten Perspektive untersucht: im Gegensatz zu den bisherigen Ansätzen wird hier ihr Werk nicht vor dem Hintergrund der NS-Zeit, sondern der Weimarer Republik und der ihr vorausgehenden Jahre erforscht. Der in diesem Kontext nicht fortzudenkende ideologische Aspekt wird jedoch ausgespart: auch wenn man Ina Seidel in der einschlägigen Literatur „die Autorin [...] des Mütterlichen, des Blutes und des Schicksals“⁹ nennt und auf ihre Rolle in der Popularisierung des faschistischen Weiblichkeitsmusters verweist¹⁰, wird hier die Ideologiekritik nicht als richtungsweisend betrachtet¹¹, da entsprechende Ansätze bereits vorliegen¹². Die Seidelschen Frauenbilder werden in Anlehnung an drei Geschlechtertheorien analysiert, die in diesem Zeitraum besonders aktuell waren: Johann Jacob Bachofens, Georg Simmels und der prominentesten Vertreterinnen des gemäßigten Flügels der Frauenbewegung, Helene Langes und Gertrud Bäumer. Diese Vorgehensweise resultiert vor allem aus der Überlegung, dass sich das Schaffen der Dichterin zwar auf verschiedene Epochen erstreckt (ihre ersten literarischen Versuche reichen noch in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, ihr spätester Roman, *Michaela*, wurde im Jahre 1959 publiziert), doch die meisten Werke erschienen in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen, wobei die Entstehungsgeschichte auch der späteren Veröffentlichungen in die Zeit der Weimarer

⁸ Der Name Ina Seidel wurde z. B. von den Herausgeberinnen des *Metzler-Autorinnen-Lexikons* (1998) absichtlich ausgelassen (vgl. S. NEUBERT: *Was ist das: Weibliches Schreiben?* In: „Neues Deutschland“, 26.11.1998, S. 14.), was um so verblüffender ist, als es gerade die feministische Literaturwissenschaft ist, die von Anfang an gegen die Ausgrenzung der Frauen aus der Literatur, Geschichte und Kultur ankämpft.

⁹ W. FÄHNDEERS, H. KARRENBROCK (Hg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003, S. 7–19, hier S. 15. Hans Sarkowicz verweist z. B. auf eine „Heroisierung des Mütterlichen [...]“, die im nationalsozialistischen Mutterkult ihre Entsprechung fand.“ H. SARKOWICZ, A. MENTZER: *Literatur im Nazi-Deutschland. Ein biographisches Lexikon*. Hamburg, Wien 2000, S. 319–322, hier S. 32.

¹⁰ Vgl. M. CZARNECKA: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX wieku do końca XX wieku*. Wrocław 2004, S. 125. Norbert Honsza formuliert es etwas vorsichtiger, wenn er feststellt, dass die Autorin durch unbedachte Publikationen eine gefährliche Verbindung mit dem Nazismus eingegangen sei. Vgl. N. HONZA: *W blasku epok. Literatura niemiecka od średniowiecza do współczesności*. Łódź 2010, S. 204.

¹¹ Eine ideologiekritisch ausgerichtete Lektüre bietet die Untersuchung von Gabriele Thöns, welche behauptet, dass sich im Frühwerk der Autorin viele Parallelen zu der sog. Blut-und-Boden-Dichtung verzeichnen lassen. Auf die ideologischen Verstrickungen verweisen darüber hinaus die Autoren des von A. Hessen herausgegebenen Sammelbandes *Ina Seidel. Eine Literatin im Nationalsozialismus* (Berlin 2011).

¹² Siehe hier vor allem den Sammelband *Ina Seidel. Eine Literatin im Nationalsozialismus...*

Republik fällt. Eine Ausnahme bildet hier der bereits erwähnte Roman *Michaela*: trotz dieser Zeitspanne, die die verschiedenen zu analysierenden Texte trennt, weisen sie viele formale wie inhaltliche Gemeinsamkeiten auf. Ina Seidel wirft in ihren Werken ähnliche Probleme auf und berührt Themen, die leitmotivisch ihr ganzes Schaffen durchziehen. Besonders bei der Gestaltung der Frauengestalten lässt sich bei der Autorin eine Konsequenz verzeichnen, die auf eine konservativ-differenzielle Weiblichkeitsauffassung schließen lässt.

Vergleicht man das sich bei Seidel abzeichnende Weiblichkeitskonzept mit dem damals zeitgenössischen Geschlechterdiskurs, so fällt auf, dass sich bei der Autorin durchaus Zeittypisches bemerken lässt: Obwohl der Erste Weltkrieg, den man auch als „Vater der Frauenemanzipation“¹³ bezeichnet hat, bedeutende Veränderungen in der Stellung der Frau im Staat und Gesellschaftsleben verursachte, erfreuen sich die im breiten Sinne dieses Wortes traditionellen Geschlechtermodelle sowohl vor als auch nach dem Ersten Weltkrieg einer Popularität. Das konservative Weltbild der Frau bleibt trotz der das ganze Europa umfassenden Emanzipationsbewegungen und trotz der Entstehung der modernen Weiblichkeit, die unter dem Schlagwort „Neue Frau“¹⁴ subsumiert wird, nach wie vor bestehen: als Antwort auf die fortschreitende Modernisierung und Mechanisierung des Lebens erheben sich Stimmen für die „Wiedereinsetzung weiblicher Werte“, welche an die Naturbestimmung der Frau mahnen und „ihr mütterliches Sein“ durch den „Geist der Maschine“ bedroht sehen¹⁵. Neben der hier zitierten Gabriele Palm schreiben sich in diese konservative Strömung solche Schriftstellerinnen wie Gertrud von le Fort, Elisabeth Langgässer oder Agnes Miegel ein. Viel Zuspruch unter den Frauen findet der konservative Flügel der Frauenbewegung, welcher weiterhin Ziele verfolgt, die er sich bereits vor dem Krieg gesetzt hat und denen er auch nach den politischen Erfolgen¹⁶ treu bleibt. Johann J. Bachofens Werk: *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynai-*

¹³ Vgl. U. FREVERT: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main 1986, S. 146.

¹⁴ „Bubikopf, Zigaretten, saloppe Mode galten als Markenzeichen der modernen Frau, die den Gleichberechtigungsgrundsatz der Weimarer Verfassung ernst nahm und ihren Platz in Beruf und Öffentlichkeit selbstbewusst ausfüllte. Doch nicht bloß in ihrem Äußeren schienen sich die Frauen Männern angleichen zu wollen, auch in ihren Lebensplänen verwischten sich die Grenzen zwischen den Geschlechtern.“ U. FREVERT: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main 1986, S. 171. Über die ‚Neue Frau‘ siehe mehr z. B. bei: B. DRESCHER: *Die ‚Neue Frau‘*. In: W. FÄHNDRERS, H. KARRENBROCK (Hg.): *Autoren in der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003, S. 163–186.

¹⁵ G. PALM: *Die Wiedereinsetzung weiblicher Werte* (1927/1928). In: G. BRINKER-GABLER (Hg.): *Zur Psychologie der Frau. Die Frau in der Gesellschaft. Frühe Texte*. Frankfurt am Main 1978, S. 326–344, hier S. 332.

¹⁶ Das aktive und passive Wahlrecht erlangten die deutschen Frauen im Jahre 1918. Es soll hier betont werden, dass die ‚Konservativen‘ eine stärkere Position als der radikale Flügel der Frauenbewegung hatten. Vgl. C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer. Ihr Engagement für die Frauen- und Mädchenbildung. Kommentierte Texte*. Bad Heilbrunn 2001, S. 38.

kokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur (1861)¹⁷, das zur Befestigung des konservativen Weiblichkeitsbildes durch die Aufwertung der Frau in der Mutterrolle wesentlich beiträgt, wird in den Zwanziger Jahren neu entdeckt¹⁸. Eine differenziell-konservative Geschlechtertheorie entwickelt darüber hinaus der Soziologe Georg Simmel, dessen Werk *Philosophische Kultur* in den Jahren 1919 und 1923 erneut aufgelegt wird: Die von ihm aufgeworfenen Thesen weisen wiederum viele Gemeinsamkeiten mit den durch den konservativen Flügel der Frauenbewegung präsentierten Weiblichkeitskonzepten auf und werden bereits Anfang des 20. Jahrhunderts von den Frauenrechtlerinnen breit rezipiert¹⁹.

Die damals zeitgenössischen Geschlechterkonzepte dürften Ina Seidel nicht unbekannt gewesen sein. Mit den Ideen der Frauenbewegung kam sie in Berührung, als sie noch mit der Mutter und ihrer Familie mütterlicherseits in München wohnte. Aus dem *Lebensbericht* der Dichterin erfährt man insbesondere, dass sie sich um das Jahr 1903 die Lesungen Gertrud Bäumers und Ika Freudenberg²⁰ anhörte. Von ihrer Beziehung zur Frauenbewegung im späteren Leben der Dichterin berichtet ihr Sohn Georg Seidel, welcher darauf verweist, dass sie in den Zwanziger Jahren „vielerlei Kontakte“ zu der Frauenbewegung hatte:

Es finden sich in all diesen Büchern [u. a. *Renée und Rainer, Brömseshof* – N.N.M.] Spuren von Inas jahrzehntelanger Beschäftigung mit allen Problemen der „Frau“. Sie hatte sich früh für sich allein damit beschäftigt, hatte auch programmatische Romane skizziert für eine Darstellung aller Daseinsmöglichkeiten des Weiblichen – Romane, die sie dann nicht schrieb. In den Zwanzigerjahren hatte sie vielerlei Kontakte mit der Frauenbewegung: der militante Pazifismus entsprach ihren Ansichten, der konsequente Dogmatismus auf anderen Gebieten schreckte sie ab oder reizte ihren Humor. Sie kam wesentlich besser mit arbeitenden als mit theoretisierenden Frauen aus. Was dann in ihre Arbeiten einfloß, war zumeist von praktischer Erfahrung geprägt

¹⁷ Dass die Theorie Bachofens Ina Seidel bekannt war, bezeugt der folgende Abschnitt aus ihrem letzten Roman *Michaela*: „Verschonen Sie uns mit Mütterlichkeit! Uff! Ich kann das Wort nicht mehr hören. Wenn der alte Bachofen gehaut hätte, was er heraufbeschwor, hätte er es wohl vermieden, sich so in dieses Thema hineinzuknien. Ich nehme das zu seinen Gunsten gerne an“ (M. S. 327).

¹⁸ Zur Wiederentdeckung Bachofens trägt z. B. der Philosoph Ludwig Klages bei. Über die Rezeption Bachofens in diesem Zeitraum siehe mehr bei: P. J. DAVIES: *Myth, Matriarchy and Modernity: Johann Jakob Bachofen in German Culture 1860-1945*. Berlin, New York 2010.

¹⁹ Vgl. M. JANZ: „Die Frau“ und „Das Leben“. *Weiblichkeitskonzepte in der Literatur und Theorie um 1900*. In: H. EGGERT, E. SCHÜTZ, P. SPRENGEL (Hg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München 1995, S. 42f.

²⁰ Auch Dorit Krusche verweist darauf, dass Seidel mit Gertrud Bäumer und Helene Lange im persönlichen Kontakt stand. Vgl. D. KRUSCHE: *Frau und Krieg. Etappen einer Werkgeschichte Ina Seidels*. In: *Ina Seidel. Eine Literatin im Nationalsozialismus...*, S. 11–30, hier S. 18.

– und zuweilen von jenem Idealbild, das sie sich als junge Frau für erwünschtes Dasein gemacht hatte: Freiheit von wirtschaftlichen Zwängen – aber nicht für ein angenehmes, lässiges Dasein, sondern für ungestörte, intensive Arbeit an einer Welt der Vernunft und der geistigen Erfüllung, eine moderne Variation klassischer und romantischer Utopien²¹.

Wie aus dem angeführten Zitat hervorgeht, stellte sich Ina Seidel eher auf die Seite der gemäßigten denn der progressiven Feministinnen: die Autorin selbst äußert sich zu der Frauenbewegung in dem Aufsatz *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit*, obwohl sie keine Unterscheidung zwischen den beiden Flügeln dieser Bewegung macht:

In die sogenannte Frauenbewegung aber drangen von Anfang an zwangsläufig Tendenzen der Selbstbehauptung und des Kampfes um die Gleichberechtigung mit dem Manne ebenso wie nationalistische und parteipolitische Interessen, die die Bewegung aufspalteten und Zwecken dienstbar werden ließen, die nichts mehr mit einer Überhöhung oder Sublimierung der elementaren Anlage der Mütterlichkeit zum Besten der Völker der Erde zu tun hatten, und die der Erhaltung des Friedens eher entgegenwirkten²².

Laut der Schriftstellerin wirkte die Frauenbewegung eher destruktiv als konstruktiv und konnte den Parolen des Friedens, der Gerechtigkeit und der Freiheit nicht gerecht werden. Diese Auffassung, die eine radikal-subversive Lösung der Frauenfrage ablehnt, rückt die Dichterin in die Nähe des gemäßigten Flügels der Frauenbewegung, deren Vertreterinnen für eine allmähliche und friedliche Eroberung neuer weiblicher Wirkungsbereiche plädierten²³. Eine Bestätigung für diese These liefert auch der folgende Abschnitt des *Lebensberichtes*:

Wir wußten damals, vor 1905, noch nichts von einer Arbeiter- und Frauenbewegung, aber der Abstand von einer Welt der Überlieferung, in der die Elterngeneration noch völlig gebunden war, bereitete sich in einer unausgesprochenen Überzeugung vom Recht auf eine von innen her bestimmte Lebensform [die Hervorhebung kommt von mir – N.N.M.] vor, der wir freilich nur durch passiven Widerstand, ohne Kampfansage, einfach durch die nach außen hin abgeschirmte Beschäftigung mit unseren Zukunftswünschen, [...] den eigenen Weg zu finden, Rechnung trugen²⁴.

²¹ C. FERBER (G. SEIDEL): *Die Seidels. Geschichte einer bürgerlichen Familie 1811–1977*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1982, S. 250.

²² I. SEIDEL: *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit* (1953). In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 241–244, hier S. 242.

²³ Vgl. I. SURYNT: *Erzählte Weiblichkeit bei Marie Ebner von Eschenbach*. Opole 1998, S. 59. Die Vorgehensweise Helene Langes wird darüber hinaus als „die Politik der kleinen Schritte“ bezeichnet. Vgl. A. SCHASER: *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933*. Darmstadt 2006, S. 32.

²⁴ I. SEIDEL: *Lebensbericht 1885–1923*. Stuttgart 1970, S. 169.

Eine Distanz zu der traditionellen Weltanschauung der Eltern macht sich hier bemerkbar, was jedoch bei Ina Seidel eher in eine milde Kritik der Mutter mündet²⁵ als in eine strikte Ablehnung der von der Elterngeneration aufgestellten Muster. Ina Seidel will nicht bloß den Lebensweg ihrer Mutter nachahmen; sie erklärt sich bereit, den inneren Weg zu gehen, worin man wiederum eine Affinität zu den Ideen der konservativen Frauenrechtlerinnen erblicken könnte. So betonte z. B. Helene Lange, dass die innere Entwicklung der Frau die notwendige Voraussetzung für die äußere Entwicklung bilde: „Nach wie vor steht aber meine Überzeugung fest, daß *niemals* diese nach außen gewandte Agitation den Charakter der Frauenbewegung prägen dürfe, daß immer ihr Wesentlichstes die innere Entwicklung bleibt“²⁶.

Ein weiterer Berührungspunkt mit dem Weiblichkeitskonzept der konservativen Frauenbewegung zeigt sich in Ina Seidels Betonung der Mutterrolle. Dass Ina Seidel in dem zitierten Aufsatz *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit* von der Mütterlichkeit als einer zentralen Kategorie spricht, weist auf die Verwandtschaft ihrer Ideen mit den konservativen Theoretikerinnen hin. Ihr ganzes Leben lang folgte sie einer im breiten Sinne dieses Wortes traditionellen Haltung, indem sie ihre weibliche Erfüllung vor allem in den Rollen der Mutter und Ehefrau erblickte – in einem Tagebucheintrag, der auf das Jahr 1905 datiert ist, liest man das Folgende: „Ich will gern fähig werden, meine Pflicht als Mensch gegen andere zu erfüllen. Ich habe eingesehen, dass man das als Frau am besten als Gattin und Mutter kann“²⁷.

Die Einstellung Ina Seidels zu der Frauenbewegung ist jedoch nicht das eigentliche Thema dieser Untersuchung – der Rekurs auf die damals zeittypischen Geschlechter-Theorien kann sich aber gerade im Falle der Autorin in vielerlei Hinsicht als erhellend und erkenntnissteigernd erweisen. Daher werden vor diesem Hintergrund die Seidelschen Frauenfiguren einer eingehenden und textnahen Untersuchung unterzogen. Die hier zur Analyse stehenden Texte werden im Verfahren des *close reading* entschlüsselt – diese Vorgehensweise, die traditionell mit der Untersuchung fiktionaler Weiblichkeitsbilder einhergeht²⁸, wird es ermöglichen, die Eigenart der jeweiligen Figur zu beleuchten: ihre charakteristischen Eigenschaften, ihre familiäre Position, die Einstellung zu Muttersein bzw.

²⁵ Ina Seidel kritisiert z. B. die Tatsache, dass Emmy Seidel nicht im Stande war, ihre Kinder sexuell aufzuklären, oder dass sie ihnen die Wahrheit über den Tod des Vaters Hermann Seidel lange verheimlichte.

²⁶ H. LANGE: *Es gab keine sozialdemokratischen Frauenvereine (Lebenserinnerungen, 1928)*. In: E. FREDERIKSEN (Hg.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1895-1915. Texte und Dokumente*. Stuttgart 1994, S. 113.

²⁷ C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 153.

²⁸ Vgl. dazu M. ZENS: *Feministische Literaturwissenschaft / Gender – Forschung*. In: R. BAASNER, M. ZENS: *Methode und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin 2005, S. 159–178, hier S. 166.

Kinderlosigkeit, zu Ehe bzw. Ehelosigkeit. Eine wichtige Untersuchungskategorie bilden die Begriffe ‚Mütterlichkeit‘, verstanden als ein „Verhaltensmuster“²⁹, das sich nicht nur auf biologische Mütter beziehen muss, und ‚Mutterschaft‘, aufgefasst als ein biologisches und emotionales Verhältnis der Frau zu ihren Kindern³⁰. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls danach gefragt, wie die Seidelschen Frauen die Mutterrolle bewältigen oder warum sie als Mütter scheitern. Um diesem Anliegen gerecht zu werden und ein möglichst großes Spektrum von Frauengestalten darzustellen, wurden in die Untersuchung neben den Hauptfiguren gegebenenfalls diejenigen Frauengestalten einbezogen, die als Nebengestalten auftreten. Dabei interessiert es mich ebenfalls, ob die Autorin, auch auf eine indirekte Weise, nach mehr Bewegungsfreiraum für die Frau sucht und somit an der bestehenden, patriarchalisch geprägten Ordnung zu rütteln wagt. Eine solche Möglichkeit der Relektüre des Seidelschen Werkes suggeriert Grażyna Barbara Szewczyk, indem sie in Bezug auf die im Umkreis des Nationalsozialismus entstandene Literatur von Frauen die folgende, in diesem Zusammenhang vielsagende Bemerkung macht: „Durch die Akzeptanz der alten Klischees von der Besonderheit der weiblichen Natur meinten [die schreibenden Frauen], ihre eigene Sphäre zu erweitern“³¹. Die Wissenschaftlerin behauptet darüber hinaus, dass der Mythos, in welchem vor allem christlich gesinnte Schriftstellerinnen ihre Zuflucht fanden, nicht immer eine reaktionäre, sondern auch eine emanzipatorische Rolle spielen könne³². Auch Dorit Krusche verweist implizit auf das emanzipatorische Potenzial der Seidelschen Texte, wenn sie in Bezug auf die von Seidel verfasste Einleitung zu dem Band *Deutsche Frauen* (1939) die These aufstellt, dass sich die Schriftstellerin in einer „frauenfeindlichen“ Zeit bemüht habe, „mit hintergründigsten Argumenten einen kleinen Teil des Frauenselbstbewusstseins der zwanziger Jahre zu retten“³³. Die Bemerkungen von Szewczyk und Krusche machen wiederum auf ein wichtiges Charakteristikum des weiblichen Schreibens aufmerksam, das Sigrid Weigel mit der Metapher des „schielenden Blicks“ beschreibt. Laut der Literaturwissenschaftlerin sei nämlich die schreibende Frau einer Doppelbelastung ausgesetzt, weil sie eine paradoxe Stellung innerhalb und außerhalb der vorhandenen, patriarchal geprägten Ordnung beziehen muss, um in jener Ordnung überhaupt wahrgenommen zu werden:

²⁹ M. STEIN-HILBERS: *Mutterschaft als soziale Institution und subjektive Erfahrung*. In: Interdisziplinäre Forschungsgruppe Frauenforschung (Hg.): *LA MAMMA! Beiträge zur sozialen Institution Mutterschaft*. Köln 1989, S. 7–9, hier S. 7.

³⁰ Vgl. ebd. S. 7.

³¹ G. B. SZEWCZYK: *Starke Mutter – ewige Mutter. Zwei Mythen und zwei Paradigmata der Weiblichkeit im Werk von Ina Seidel und Gertrud von Le Fort*. In: M. CZARNECKA, K. GABRYJELSKA, C. EBERT (Hg.): *Die Bilder der neuen Frau in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts*. Wrocław 1998, S. 225–231, hier S. 225.

³² Vgl. ebd. S. 225.

³³ D. KRUSCHE: *Frau und Krieg. Etappen einer Werkgeschichte Ina Seidels*. In: *Ina Seidel. Eine Literatin im Nationalsozialismus...*, S. 25.

Da die kulturelle Ordnung von Männern regiert wird, aber die Frauen ihr dennoch angehören, benutzen auch diese die Normen, deren Objekt sie sind. D. h. die Frau in der männlichen Ordnung ist zugleich *beteiligt und ausgegrenzt*. Für das Selbstverständnis der Frau bedeutet das, daß sie sich selbst betrachtet, indem sie sieht, *daß* und *wie* sie betrachtet *wird*; d. h. ihre Augen sehen durch die Brille des Mannes³⁴.

Der „schielende Blick“ bedeutet daher, dass sich die schreibende Frau zwar der ihr auferlegten patriarchalen Denkmuster bewusst ist, zugleich aber einen Blick über jenes erstarrte Paradigma hinaus wagt und eigene Sichtweisen zu erkunden versucht, auch wenn sie die traditionelle Geschlechtertopographie nicht sprengt. Dies ist im Falle der Autorin Ina Seidel ein nicht zu unterschätzender Befund.

Da sich heute der Name Ina Seidel immer häufiger auch dem interessierten Forscher und Leser entzieht, wird im ersten Kapitel der vorliegenden Studie auf die Biographie der Dichterin eingegangen. Das Hauptanliegen dieses Kapitels besteht darin, über die Autorin zu informieren und auf thematische Konstanten und Grundprobleme in ihrem Werk hinzuweisen. Die von mir bestimmten Zäsuren in der Biographie der Dichterin wollen als keine festen Einschnitte verstanden werden – sie dienen lediglich einer ersten und allgemeinen Orientierung. Die Frage der Rezeption ihrer Werke unmittelbar nach ihrem Erscheinen wird hier ausgespart, da sie bereits in der vorliegenden Forschungsliteratur ausführlich bearbeitet wurde³⁵. Die Lebenserinnerungen Ina Seidels und ihres Sohnes Georg betrachte ich als Dokumente der Zeit und eine wichtige Wissensquelle – sie werden nicht eingehender untersucht. Obwohl es sich gerade anbietet, der Frage der (Auto)Inszenierung des Autors in diesen Texten nachzugehen, wird hier dieser Versuch nicht unternommen: eine solche Vorgehensweise bedürfte einer methodologischen Neuorientierung und Umformung der vorliegenden Studie und würde über den hier festgesetzten Rahmen weit hinausgehen.

Dieses Buch wäre ohne die notwendige Unterstützung vieler Menschen nie entstanden. Ich bin zu Dank verpflichtet: Frau Prof. Grażyna B. Szewczyk, welche mit wichtigen Hinweisen und Ratschlägen meine Arbeit leitete, Frau Dr. habil. Renata Dampc-Jarosz, die mich auf Ina Seidel aufmerksam machte, Frau Dr. habil. Anna Gajdis, die das Buch wohlwollend begutachtet hat und nicht

³⁴ S. WEIGEL: *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*. In: I. STEPHAN, S. WEIGEL (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1983, S. 83–137, hier S. 85.

³⁵ Vgl. dazu: G. THÖNS: *Aufklärungskritik und Weiblichkeitsmythos – die Krise der Rationalität im Werk Ina Seidels*. Düsseldorf 1984; F. LENNARTZ: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*. Band 3. Stuttgart 1984, S. 1612–1616.

zuletzt Herrn Dr. Klaus Krieger, der mich auf die Tücken der deutschen Sprache hingewiesen hat. Mein größter Dank gilt jedoch meiner Familie: meinen Eltern und meinem Mann, die mich stets mit viel Liebe und Unterstützung begleitet haben.

Forschungsstand

Ina Seidels Werk war Gegenstand der Untersuchung bereits vor dem Zweiten Weltkrieg. Von den in der Vorkriegszeit entstandenen Dissertationen seien hier nur zwei Titel genannt, die das spezifische Interesse der damaligen Forschung an dem Thema ‚Frau‘ bei Ina Seidel beweisen: Margarete Schulenburgs Doktorarbeit *Stellung und Bedeutung der Frau in den Romanen Ina Seidels* (1938) ist ein Versuch der Typologie der Frauengestalten bei Seidel, die in die „Frauen des Schicksals“ (Therese: *Das Labyrinth*, Loulou: *Die Sterne der Heimkehr*, Delphine: *Das Wunschkind*) und „Frauen der Heimat“ (u. a. Cornelia: *Das Wunschkind*, Mathilde: *Sterne der Heimkehr*, Katharina Romanowna: *Die Fürstin reitet*) unterteilt werden. Den Hauptton dieser Abhandlung veranschaulichen die folgenden Schlussbemerkungen:

In einer Zeit des äußersten Liberalismus [...] zeigte Ina Seidel der Frau ihre naturgegebenen Pflichten, führte sie den auf seine Autonomie stolzen Menschen wieder zu seinen volkhaften Bindungen hin. Da die mütterlichen Frauen Ina Seidels in vielen Zügen mit dem Ideal der Frau, wie es der Nationalsozialismus geschaffen hat, übereinstimmen, geschah die hier vorliegende Darstellung der Ina Seidelschen Frauengestalten nicht ausschließlich um ihrer selbst willen. Um zu einer Klarstellung des deutschen Frauenideals unserer Zeit zu kommen, ist es wertvoll, große, echt deutsche Frauen kennen zu lernen [...]¹.

Der Schulenburgschen Dissertation gleich gesinnt erscheint die Studie der Italienerin Clementina di San Lazzaro aus dem Jahre 1938, in welcher die Forscherin das Werk Ina Seidels in Hinblick auf dessen „Totalität“² zu überblicken versucht. Ihr Anliegen ist dabei, das Werk der Dichterin nicht zergliedernd zu analysieren, sondern vielmehr in ihrer Gesamtheit zu deuten.

¹ M. SCHULENBURG: *Stellung und Bedeutung der Frau in den Romanen Ina Seidels*. Marburg 1938, S. 81.

² Vgl. C. DI SAN LAZZARO: *Ina Seidel. Eine Studie*. Stuttgart 1938, S. XVII.

Dabei unterscheidet die Verfasserin einige Motive: die Natur, die Mutterschaft und die Familie, der Mann und die Frau, die Liebe, der menschliche Körper in der Seidelschen Kunst, das Schicksal, Gott, Religion und Kirche, die Geschichte, die Welt des Unterbewusstseins und Symbolik. Die Forscherin kommt zu dem Schluss, dass der Grund des Werkes Ina Seidels echt germanisch sei, angefangen bei der Verherrlichung der Frau bis zu dem dargestellten Raum³. In dem der Studie beigelegten *Geleitwort* wird darauf aufmerksam gemacht, dass „dieses Buch ein besonders schönes Zeichen der damals endlich erfüllten Form des Miteinanderlebens der beiden durch zweitausendjährige Geschichte zueinander gewiesenen Völker, des deutschen und des italienischen“, sei⁴. Was insbesondere das Thema der Frau betrifft, so stellt di San Lazzaro fest, dass die Mutterschaft die Lebensbedingung für die Frau sei⁵, und dass die Frau „der Naturmensch schlechthin“ sei: „bei unserer Dichterin wie bei den Romantikern erscheint [die Frau] nach den Worten Bachofens, ‘die Fortsetzung der Erde’ – und Sinnlichkeit ist der Grund ihres Wesens“⁶.

Diese vor dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichten Arbeiten zu Ina Seidel wurden hier erwähnt, um die mögliche Rezeption des Seidelschen Werkes in dieser Epoche anzudeuten. Eine detaillierte und reichhaltige Untersuchung der Rezeptionsgeschichte des Seidelschen Werkes liefert die Dissertation von Gabriele Thöns, auf die noch eingegangen wird. Zu den größeren Abhandlungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind⁷, zählt die Studie *Ina Seidel. Wesen und Werk* (1956) von Karl August Horst, die auch deswegen Aufmerksamkeit verdient, weil hier das Seidelsche Werk vor dem Hintergrund einer spezifisch aufgefassten weiblichen Ästhetik interpretiert wird, deren Schlagworte das Persönliche und das Natürliche sind und welche als Gegenpol zu der männlichen Literatur definiert ist. Die schaffende Frau müsse laut Horst „in höherem Maße als der Mann die eigene Natur überwinden oder gar mit ihr zerfallen, um den Notwendigkeiten der Kunst Genüge zu tun“⁸. Der Autor fragt sich auch, ob die weibliche Kunst:

nicht den ganzen Bereich dessen umfasst, was sich nicht auf Gesetze bringen, was sich nicht definieren lässt und was sich der Willkür entzieht: Intuition,

³ Ebd. S. XIX.

⁴ H. NAUMANN: *Geleitwort*. In: *Ina Seidel. Eine Studie...*, S. VIII.

⁵ C. DI SAN LAZZARO: *Ina Seidel. Eine Studie...*, S. X.

⁶ Ebd. S. 64.

⁷ In die Nachkriegszeit fällt auch die Doktorarbeit G. HEINEMANNs: *Das Weltbild der Frau in Ina Seidels „Wunschkind“*. Göttingen 1952. Es ist mir aber nicht gelungen, an den Text zu kommen. Eine Auflistung der über I. Seidel verfassten Dissertationen und Habilitationsschriften bieten die Internetseiten des *Biographisch-Bibliographischen Kirchenlexikons* Bautz: http://www.bautz.de/bbkl/s/s2/seidel_i.shtml (Stand: 05.08.2007).

⁸ K. A. HORST: *Ina Seidel. Wesen und Werk*. Stuttgart 1956, S. 9.

Ahnungsvermögen, unbewusstes Wissen, Einklang mit dem Kosmos der geschöpflichen Welt, Empfindsamkeit, Stimmung und vieles mehr⁹.

Als „die drei Ausprägungen weiblicher Kunst“ bezeichnet Horst die Seherin, Virago und die Mutter. Die künstlerische Aufgabe der Frau bestehe laut dem Autor in der Vergeistigung des Natürlichen¹⁰. Diesen Gedanken sieht Horst u. a. im *Wunschkind* bestätigt, während ihm die Figur der Elsabe aus dem Roman *Das Haus zum Monde* als Beispiel einer „dämonischen Mütterlichkeit“¹¹ dient. Die Studie wird jedoch dem etwas komplexeren Anliegen, Wesen und Werk der Dichterin zu untersuchen, nicht ganz gerecht, weil die später publizierten Werke, wie *Michaela*, zwangsläufig nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

Die neueste umfangreichere wissenschaftliche Arbeit zu Ina Seidel liegt über 30 Jahre zurück. Es handelt sich hier um die über 300 Seiten hinausgehende Dissertation von Gabriele Thöns unter dem Titel *Aufklärungskritik und Weiblichkeitsmythos – die Krise der Rationalität im Werk Ina Seidels*, die 1984 in Düsseldorf veröffentlicht wurde. Der Rezeptionsgeschichte des Seidelschen Schaffens in den ersten Kapiteln nachgehend, wendet sich Thöns in den nachfolgenden Kapiteln dem literarischen Werk zu, wobei sie zur Analyse sowohl die lyrischen als auch die erzählenden Texte heranzieht. Ihr Augenmerk richtet sie auf die früheren Arbeiten Seidels, und der Schwerpunkt der detaillierten, werkimmanenten Untersuchung liegt auf *Das Wunschkind* und *Das Labyrinth*. Um mit der Verfasserin zu sprechen, interessieren sie „Aussage und Gehalt [des Seidelschen – N.N.M.] literarischen Werkes“¹² – die biographischen und theoretischen Schriften werden nur ansatzweise berücksichtigt. Im analytischen Teil der Arbeit wendet sich Thöns bestimmten Themenkreisen zu, die zugleich die von ihr aufgeworfenen Thesen bilden. Diese sind: Verlust der Mitte, Triumph des ‚Geistes‘ wider das ‚Leben‘ – Triumph des ‚Lebens‘ wider den ‚Geist‘, Theologie der Mutterschaft, Kult der ‚Erde‘. Thöns’ Hauptthese lautet, dass sich Ina Seidel auf einer Grenzlinie zwischen Traditionen der Romantik und solchen Gehalten bewege, die aus der Heimatkunst und aus Blut- und Boden-Romanen bekannt seien¹³. „Die Rekonstruktion der Zusammenhänge von Aufklärungskritik und Gegenauflärung, in denen sich [Ina Seidel – N.N.M.] bewegt“¹⁴, sei das Ziel der Untersuchung. In Bezug auf Weiblichkeitsproblematik skizziert die Wissenschaftlerin eine Art Typologie der Frauengestalten, indem sie drei Typen der Weiblichkeit unterscheidet: die ‚Priesterin‘, die ‚Mutter‘, oder die ‚Mutter-Pries-

⁹ Ebd. S. 10.

¹⁰ Ebd. S. 14.

¹¹ Ebd. S. 18.

¹² G. THÖNS: *Aufklärungskritik und Weiblichkeitsmythos...*, S. 4.

¹³ Ebd. S. 52

¹⁴ Ebd. S. 58.

terin', (Cornelie aus *Das Wunschkind*) und die ‚Schauspielerin‘¹⁵ (Therese aus *Das Labyrinth*, Delphine aus *Das Wunschkind*), wobei sie auf die Regentschaft der ‚Mutter‘ verweist und die Bemerkung macht, dass „Ina Seidels Literatur die Entthronung des Mannes [verwirklicht – N.N.M.]“¹⁶. Die Dissertation ist nicht frei von subjektiven Äußerungen, die sich in Form von kurzen Einschüben mitten in der Analyse manifestieren. Bei der Interpretation der Verwandlungsthematik, die zum Beispiel in der Erzählung *Die Fürstin reitet* aufgegriffen wird (die Fürstin verkleidet sich in einen Knaben und stellt sich in dessen Gewand an die Spitze der Revolution), stellt Thöns fest:

Ergänzend zur Phantasie der Geschlechtsumwandlung – moderne Medizin hätte hier noch kühnere Anregungen geboten [die Hervorhebung kommt von mir – N.N.M.] – entsteht die ‚Knabenfrau‘ als wichtige Figur des Werks¹⁷.

Solcher Formulierungen ungeachtet stellt die Arbeit Thöns' den einzigen Versuch einer Dissertation dar, sich mit dem Weiblichen bei Ina Seidel aus der Sicht der modernen Literaturwissenschaft auseinanderzusetzen. Die Weiblichkeitsproblematik bildet jedoch nur einen Teil der ganzen Dissertation; manche Frauengestalten, wie die Figur Michaelas aus Seidels letztem Roman *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook* (1959) werden in der Dissertation nicht berücksichtigt.

In den letzten zwanzig Jahren wurde jedoch dem umfangreichen epischen und lyrischen Werk Ina Seidels weder eine Dissertation noch eine Habilitationsschrift gewidmet¹⁸. Es entstanden in der Mehrzahl wissenschaftliche Aufsätze, die sich mit verschiedenen Aspekten des Schaffens der Dichterin beschäftigen und deren Bogen sich von Fragen der Rezeption bis zur literarischen Analyse spannt¹⁹. Einen rezeptionsorientierten Beitrag bietet z. B. Hiltrud Häntzschel,

¹⁵ Ebd. S. 80.

¹⁶ Ebd. S. 214.

¹⁷ Ebd. S. 219.

¹⁸ Im Jahre 1997 ist an der Berliner Humboldt-Universität eine Magisterarbeit unter dem Titel *Das Frauenbild bei Ina Seidel. Empirische und literarische Untersuchungen* entstanden, deren Verfasserin Dorit Krusche folgende Werke untersucht hat: *Das Wunschkind*, *Brömseshof*, *Die Fürstin reitet*, *Der Tod einer Frau* und *Michaela*. Die Arbeit existiert als Belegexemplar in der Bibliothek des Archivs Marbach. An dieser Stelle möchte ich der Verfasserin dafür danken, dass sie mir die hier genannten Informationen zu ihrer Magisterarbeit zukommen ließ. Außerhalb Deutschlands wurde Ina Seidels Werk auch Gegenstand der Untersuchung. An der Duke University in den USA wurde folgende Arbeit verfasst: D.L. GRUBBS: „*Dies Barbarische in ihr*“: – *the construction of femininity in Ina Seidels „Das Wunschkind“* (1993). Es ist mir leider nicht gelungen, an die Manuskripte dieser Arbeiten zu kommen.

¹⁹ Als ein Versuch, Ina Seidel neu zu lesen, sei der folgende Artikel genannt: A. CARDINAL: *From Das Wunschkind to Lennacker: Strategies of Dissimulation*. In: O. DURRANI and J. PREECE (ed.): *Travellers in Time and Space: The German Historical Novel*. Amsterdam, New York 2001, S. 371–382 (*Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Vol. 51). Im Internet: <<http://>

welche der Aufnahme des Romans *Michaela*²⁰ in der unmittelbaren Zeit nach dem Erscheinen des Werkes (1959) nachgeht. Ihre These lautet, dass die Autorin des Romans *Michaela* und dessen Rezensenten an dem machtvollen Mythos mitschreiben, der Deutschland als eine Gemeinschaft von Opfern darstelle und der deutschen Nachkriegsgeneration eine neue Identität schenke²¹.

Das Interesse für Ina Seidel lässt sich ebenfalls innerhalb der polnischen Germanistik verzeichnen: Czesław Karolak untersucht „Ina Seidels erzählerische Selbstdarstellung“²², sich dabei vorzugsweise auf die autobiographischen Aufzeichnungen der Dichterin und den Roman *Michaela* stützend. Der Posener Germanist behauptet u. a., dass sich im Umgang der Schriftstellerin mit einem Tabu-Thema der Einsatz „gewaltiger Abstraktionen“ verzeichnen lasse²³ und dass „die Vorstellung von einer globalen, schicksalhaften Intention [...] im autobiographischen Erzählen Ina Seidels unverkennbar“²⁴ sei. Die Kattowitzer Germanistin Grażyna Barbara Szewczyk befasst sich dagegen mit dem Mythos der starken Mutter, welcher von Seidel in der Gestalt der Cornelia aus dem Roman *Das Wunschkind* beschworen wird: „Die Mütterlichkeit von Cornelia ist eine Art Machtausübung, wird von Machtsucht getragen und wirkt mythenstiftend im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie“²⁵. Vor dem Hintergrund der

www.ingentaconnect.com/content/rodopi/abng/2001/00000051/00000001/art00024> Die Verfasserin kommt in Bezug auf *Das Wunschkind* zum folgenden Schluss: „Seidel’s sovereign narratorial command, her play with slipping points of view, the fractured portrait she offers of the supposedly admirable heroine, the presence of peripheral information which contradicts the overt message of the novel – these are not necessarily the product of a deplorable ideological equivocation, but features of a deliberate artistic strategy” (S. 371).

²⁰ H. HÄNTZSCHEL: „*Deutsches Verhängnis*“. Ina Seidels Roman „*Michaela*“ aus dem Jahr 1959 und seine Rezeption. In: A. HUMMEL, S. NIEBERLE (Hg.): *weiter schreiben, wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der 50er Jahre. Festschrift für Günter Häntzschel*. München 2004, S. 56–72.

²¹ Vgl. ebenda, S. 65. Eine ähnliche Bemerkung findet sich bei Hans Sarkowicz, welcher behauptet, dass Seidel mit *Michaela* Verklärung statt Analyse liefere. Vgl. H. SARKOWICZ: *Apologie statt Selbstkritik? Schriftsteller und ihre NS-Vergangenheit in autobiographischen Texten der Nachkriegszeit*. In: A. HESSE, Stadt Braunschweig (Hg.): *Ina Seidel. Eine Literatin im Nationalsozialismus*. Berlin 2011, S. 165–176, hier S. 169.

²² C. KAROLAK: „In die Geschichte hinabgraben...“. Ina Seidels erzählerische Selbstdarstellung. In: I. SELLMER (Hg.): *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert: (Auto-) Biographien unter Legitimierungszwang*. Frankfurt am Main 2003, S. 73–80.

²³ Ebd. S. 73

²⁴ Ebd. S. 75.

²⁵ G. B. SZEWCZYK: *Starke Mutter – ewige Mutter. Zwei Mythen und zwei Paradigmata der Weiblichkeit im Werk von Ina Seidel und Gertrud von Le Fort*. In: M. CZARNECKA, K. GABRYJELSKA, C. EBERT (Hg.): *Die Bilder der neuen Frau in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts*. Wrocław 1998, S. 225–231, hier S. 225. Zu den etwas älteren Beiträgen der polnischen Forschung zählt noch der Artikel von N. HONSA: *Georg Forster und „Das Labyrinth“ von Ina Seidel*. In: „*Germanica Wratislaviensia*“ 9/1964, S. 105–126. Der Breslauer Germanist umreißt kurz G. Forsters Leben und Werk, beschreibt die Aufnahme des Forsterschen Werkes und

nationalsozialistischen Literatur beschäftigt sich mit diesem Roman auch die deutsche Forscherin Annette Kliewer, die in *Das Wunschkind* die „Wende zum NS-Mutterroman“ erblickt²⁶.

Dieses Interesse seitens der feministischen Literaturwissenschaft manifestiert insbesondere der Tagungsband *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Zwei Forscherinnen versuchen sich hier dem Seidelschen Werk anzunähern: Während Irmgard Hölscher die Entwicklung des Mutterbildes in dem Roman *Das Wunschkind* nachzeichnet²⁷, „rekonstruiert [Regina Dackweiler – N.N.M.]²⁸ die Attraktivität eines solchen Mutterbildes anhand der Rezeptionsgeschichte des Romans von der Weimarer Republik bis in die Fünfziger Jahre“²⁹. Eine feministisch orientierte Relektüre des *Wunschkindes* bietet Barbara Vinkens Beitrag *Inzest und totaler Krieg: Ina Seidels politische Romantik und der Nationalsozialismus*, in welchem die Autorin die in dem Roman verorteten Inzestphantasien aufspürt und auf seine Nähe zu der faschistischen Ideologie verweist³⁰. Aus dem feministischen Blickwinkel untersucht das Seidelsche Werk (vor allem autobiographische Texte und die Romane *Das Labyrinth* und *Michaela*) gegebenenfalls Barbara Hahn, die sich darum bemüht, Ina Seidels „Weg zum Autornamen“³¹

die wichtigsten Forster-Biographien mit dem Ziel, Ina Seidels Werk „vom Standpunkt der historischen Treue, der äußerlichen und innerlichen Wirklichkeit und der dichterischen Biographie“ zu untersuchen (S. 111). Honsza zieht u. a. den Schluss, Seidel habe „eine neue Form der Biographie gefunden, die nicht so sehr auf der historischen Biographie Forsters fußen will, sondern vielmehr in das Allgemein-Menschliche übergeht, dabei ist die Gestalt des deutschen Forschers nur ein Vorwand und Symbol im Roman“ (S. 119).

²⁶ A. KLIEWER: *Die Mutter als „Wurzel der Gemeinschaft“: Ina Seidels „Wunschkind“ als Wende zum NS-Mutterroman*. In: „Diskussion Deutsch“ Jg. 23 (1996), Heft 127, S. 426–437. Die Bezüge des *Wunschkindes* zur NS-Literatur, insbesondere die „Familiarisierung des nationalen Konflikts und die Nationalisierung der Familie“ interessieren auch Sigrid Schmid-Bortenschlager. S. SCHMID-BORTENSCHLAGER: *Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte im Roman des frühen 20. Jahrhunderts*. In: G. BRINKER-GABLER (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. München 1988, S. 235–249, hier S. 243.

²⁷ I. HÖLSCHER: *Geschichtskonstruktion und Weiblichkeitsbilder in Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: B. DETERMANN, U. HAMMER, D. KIESEL (Hg.): *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main 1991, S. 41–81.

²⁸ R. DACKWEILER: *Zur Rezeptionsgeschichte von Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: *Verdeckte Überlieferungen...*, S. 83–104.

²⁹ B. DETERMANN: *Kontinuität und Bruch. Probleme der Rekonstruktion von Weiblichkeitsbildern zwischen Weimarer Republik und den 50er Jahren. Eine Einleitung*. In: *Verdeckte Überlieferungen...*, S. 5–13, hier: S. 9f.

³⁰ Vgl. B. VINKEN: *Inzest und totaler Krieg. Ina Seidels politische Romantik und der Nationalsozialismus*. In: P. LEUTNER (Hg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz*. Tübingen 2003, S. 175–184.

³¹ B. HAHN: *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt am Main 1991, S. 109.

nachzuzeichnen. Die Forscherin kommt zu dem Schluss, dass in Bezug auf Seidel „Schreiben als Ausgrenzen und Abdichten gegenüber Heterogenem“³² zu verstehen sei und dass der Autornamen „Ina Seidel“ Ausschluss und Reduktion bedeute³³. Die neueste Besprechung des Seidelschen Werkes aus der Perspektive der feministischen Literaturwissenschaft und der Ideologiekritik stammt von Dorit Krusche, welche dem Themenkomplex „Frau“ und „Krieg“ in ausgewählten Erzähltexten, Briefen und publizistischen Beiträgen nachgeht. In ihrem Aufsatz verweist Krusche auf den für Seidel charakteristischen, zeittypischen Kontext, in welchem sich der textimmanente Geschlechterdiskurs situieren lässt: „Ina Seidel schafft den Protagonistinnen ihrer Erzählungen und Romane immer wieder Handlungsspielraum, ohne die traditionellen Geschlechterrollen in Frage zu stellen, und gestaltet eine patriarchale Gesellschaft ohne Männer, wie sie der Lebenswirklichkeit der Kriegs- und Nachkriegszeit entsprach“³⁴.

Aus der hier vorgenommenen Bestandsaufnahme der einschlägigen Literatur geht eindeutig hervor, dass eine systematische Darstellung der von Ina Seidel skizzierten Frauenbilder bisher fehlt – die bestehende Lücke soll mit den nachfolgenden Ausführungen geschlossen werden.

³² Ebd. S. 126.

³³ Ebd. S. 138.

³⁴ D. KRUSCHE, *Frau und Krieg. Etappen einer Werkgeschichte Ina Seidels*. In: *Ina Seidel. Eine Literatin im Nationalsozialismus...*, S. 11–30, hier S. 15.

Leben und Werk Ina Seidels

1.1.

Kindheit in Braunschweig

Ina Seidel (Geburtsname: Johanna Mathilde Seidel) wurde am 15. September 1885 in Halle an der Saale geboren. Den Geburtsort empfindet die Dichterin jedoch als „vorbiographisch“¹, da sie ihre Kindheit vor allem in Braunschweig verbrachte. Die Eltern Ina Seidels verließen Halle und zogen nach Braunschweig ein Jahr nach ihrer Geburt. In dieser Stadt besuchte Ina Seidel die Volksschule und ab 1893 die Städtische Mädchenschule.

Der Vater der Dichterin, Hermann Seidel (1855–1895), war Arzt. In Braunschweig eröffnete er 1886 eine eigene chirurgische Praxis; 1894 „wurde er als leitender Arzt an das Herzogliche Krankenhaus berufen“². Die glückliche Kindheit in Braunschweig endete für die Dichterin 1895 mit dem Selbstmord des Vaters, welchen böswillige Verleumdungen der auf seinen schnellen beruflichen Aufstieg neidischen Kollegen in den Tod trieben³. Als Hermann Seidel den Freitod wählte, war Ina Seidel zehn Jahre alt.

In ihren Erinnerungen stellt die Dichterin den Vater als eine starke Persönlichkeit dar, einen genialen Arzt, der in der Braunschweiger Öffentlichkeit Hochachtung und Respekt genoss. Trotz seiner anspruchsvollen Arbeit fand er immer Zeit für seine Familie und sein Hobby: die Beschäftigung mit der Tierwelt. Im Hause der Seidels befanden sich ein Aquarium und ein Terrarium, im Garten stand eine Vogelstube, zur Tradition wurden die Besuche des Braunschweiger Tiergartens, Spaziergänge in die die Stadt umgebenden Wälder und Ausflüge ins Grüne. Die für die damalige Zeit sonderbaren Tierarten (wie z. B. eine Gazelle), die Hermann Seidel von seinen Reisen mitbrachte, verliehen seiner Sammlung

¹ I. SEIDEL: *Lebensbericht 1885–1923*. Stuttgart 1970, S. 27.

² I. SEIDEL: *Kurzer Lebensbericht*. In: (Dies.): *Spuk in des Wassermanns Haus*. Leipzig 1935, S. 65–73, hier S. 66.

³ Vgl. I. SEIDEL: *Lebensbericht 1885–1923...*, S. 94–95.

einen exotischen Charakter. Dank dem Vater, der anfänglich nicht Arzt, sondern Naturforscher werden wollte, hatte Ina Seidel von früher Kindheit an viel Kontakt zur Natur; seine „Naturergriffenheit“⁴, die Faszination für alles Lebendige, wurde auch ihr zuteil⁵.

Der Einfluss des Vaters auf die Schriftstellerin zeigte sich in seinem Interesse für die Kunst: der allgemein geschätzte Chirurg hatte nämlich Sinn für das Schöne und war selbst künstlerisch veranlagt. Dank ihm kam die Schriftstellerin mit den Bildern Max Klingers in Berührung, aber auch die von dem Vater gesammelten exotischen Kunstwerke, darunter verschiedene altägyptische Figuren und Skulpturen, regten die Phantasie des Kindes an. Nichts desto weniger war die künstlerische Veranlagung des Vaters ein Teil seines Erbes. Hermann Seidel stammte aus einer Schriftstellerfamilie: sein Vater, der Pfarrer Heinrich Alexander Seidel, betätigte sich auch dichterisch, Hermann Seidels Bruder, Heinrich Seidel (1842–1906), ein Ingenieur und zugleich Schriftsteller, wurde durch das Buch *Leberecht Hühnchen* bekannt.

Wie die Dichterin selbst bekannte, kamen ihre beiden Eltern aus Häusern, „in denen die Dichtung Altäre hatte [...]“⁶. Denn auch die Mutter Ina Seidels, Emmy Seidel, geb. Loesevitz (1861–1945), war künstlerisch talentiert⁷: sie schrieb Gedichte, spielte Klavier und begleitete ihr Spiel mit Sologesang. In ihren Erinnerungen stellt Ina Seidel die Mutter immer im positiven Licht dar, mehrmals unterstreichend, dass sie ihre dichterische Begabung auch der Mutter zu verdanken habe, „die schon als Kind Gedichte und Märchen verfasst hatte, und durch die wir [Ina Seidel und ihre Geschwister – N.N.M.] früh in die Welt der Dichtung geführt worden waren, in der sie selbst in einem tiefen, fast religiösen Sinn ihre innere Heimat hatte“⁸.

⁴ Ebd. S. 49.

⁵ Dass die Natur in ihren Werken eine große Rolle spielt, bedarf keiner weitschweifigen Erklärungen. Es sei hier nur noch darauf hingewiesen, dass die Dichterin die Tier- und Pflanzenwelt selbst zum Thema einer Aufsatzsammlung machte, die sie mit dem Wort *Die Vogelstube* betitelte. *Die Vogelstube*, die auch als eine Art Hommage an den Vater Hermann Seidel zu verstehen ist, versammelt drei Aufsätze: *Die Vogelstube*, *Wunder der Blume*, *Von der Natur*. In ihnen befasst sich die Dichterin mit dem Verhältnis des Menschen zur Natur, indem sie u. a. fragt: „[...] was bedeutet uns Menschen von heute noch die Natur? [...] könnte und sollte sie uns nichts mehr, nichts Größeres und Tieferes sein?“, führt Abschnitte des Tagebuches ihres Vaters aus der Zeit seiner Kindheit an und macht sich Gedanken über die verschiedenen Blumenarten und deren Rolle im Volksglauben. Vgl. I. SEIDEL: *Die Vogelstube*. Iserlohn 1946.

⁶ I. SEIDEL: *Meine Kindheit und Jugend. Ursprung, Erbteil und Weg*. Stuttgart, Berlin 1935, S. 44.

⁷ Im Jahre 1958 erscheint posthum *Unvergessliches Riga*, Kindheitserinnerungen Emmy Seidels, die ihre Tochter Ina Seidel für den Druck bearbeitet und mit einer Einleitung versehen hat. Emmy Seidel selbst hatte nie vor, ihre Aufzeichnungen zu veröffentlichen, für sie hatten sie immer einen persönlichen Charakter und waren für die Kinder und Enkelkinder gedacht. Vgl. I. SEIDEL: *Einleitung*. In: E. Seidel: *Unvergessliches Riga*. Bovenden 1958, S. 3–14.

⁸ I. SEIDEL: *Kurzer Lebensbericht*. In: (Dies.): *Spuk in des Wassermanns Haus*. Leipzig 1935, S. 65–73, hier S. 70.

Und in den Seidelschen Kindheitserinnerungen heißt es ähnlich: „Aus einem verträumten Kinde, das von früh an in einer selbstgeschaffenen inneren Welt lebte, der es in Gedichten und Märchen Ausdruck zu geben versuchte, war sie eben zu einem höchstanmutigen jungen Mädchen geworden“⁹.

Die beiden Eltern machten Ina Seidel früh mit der Welt der Bücher vertraut: in ihrer Kindheit las sie u. a. Grimms Märchen, Clemens Brentano, Edgar Allan Poe und Daniel Defoe, in ihren Jugendjahren vertiefte sie sich in die Lektüre der Werke von Gottfried Keller, Theodor Storm, Adalbert Stifter, Henrik Ibsen, Leo Tolstoi, Maxim Gorki, Thomas Mann, Hermann Hesse und Ricarda Huch.

Neben der Dichtung spielte die Musik in dem Seidelschen Hause eine wichtige Rolle. Mit der Welt der Musik kamen die Kinder (Ina Seidel und ihre Geschwister: der Bruder Willy und die Schwester Annemarie) dank der Mutter Emmy Seidel in Berührung: „[...] ihr Klavierspiel und ihr Gesang, der Gesang einer nicht großen, aber sehr reinen und süßen Sopranstimme, klassische Sonaten und die immer neuen alten Lieder: Schubert, Schumann, Franz, der Erksche Liederschatz, damit wurden wir groß“¹⁰.

Wie wichtig die Musik in Ina Seidels späterem Leben wurde, zeugt die folgende Notiz aus dem Jahre 1923: „Ich bin im letzten Vierteljahr zum ersten Mal wieder seit 16 Jahren mit Musik getränkt worden [...]. Ich erlebe Musik noch sehr inhaltlich, glaube aber, daß ich nicht hoffnungslos zu sein brauche, auch hören zu können“¹¹.

Zur geistigen Entwicklung der späteren Dichterin trug darüber hinaus die Provenienz ihrer Eltern bei. Während die väterlichen Ahnen aus Waldheim/Sachsen stammten, kam Emmy Seidel aus einer baltischen Kaufmannsfamilie, deren Vorfahren im 18. Jahrhundert von Holstein und Pommern nach Riga auswanderten¹². Der Vater, Wilhelm Loesevitz, starb früh, in Emmys erstem Lebensjahr. Ihre Mutter, Antonie Beck, heiratete danach den Ägyptologen und Schriftsteller Georg Ebers. Über die Bedeutung der Rigaer Herkunft ihrer Mutter äußert sich Ina Seidel folgendermaßen: „Mir [...] aber hat es immer gefallen, [...] mich, wenn nicht als Ehrenbürgerin, so doch als erblich heimatberechtigt in der Traumstadt zu fühlen, die Riga durch die Erzählungen meiner Mutter für mich wurde“¹³.

Emmy Loesevitz heiratete im Alter von 21 den 6 Jahre älteren Arzt Hermann Seidel und siedelte mit ihm zuerst nach Halle und dann nach Braunschweig

⁹ I. SEIDEL: *Meine Kindheit und Jugend. Ursprung, Erbteil und Weg*. Stuttgart, Berlin 1935, S. 20.

¹⁰ Ebd. S. 45.

¹¹ C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel. Aus den schwarzen Wachstuchheften. Monologe, Notizen, Fragmente (Unveröffentlichte Texte)*. Stuttgart 1980, S. 20.

¹² Vgl. P. Noss: *Ina Seidel* (Schlagwort). In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon online*. [23.02.2006] <http://www.bautz.de/bbkl/s/s2/seidel_i.shtml> (Stand: 05.08.2007).

¹³ I. SEIDEL: *Einleitung*. In: *Unvergessliches Riga...*, S. 3.

über. Die Braunschweiger Zeit war für Ina Seidel von Unbekümmertheit und Glückseligkeit gekennzeichnet, zwischen ihren Eltern habe „wunderbare[r] Einklang“¹⁴ geherrscht. Dieser harmonischen Beziehung lag nicht nur die gegenseitige Vorliebe für die Kunst zugrunde, sondern auch eine ähnliche religiöse Grundhaltung: sowohl für Emmy als auch für Hermann Seidel war der dogmatische Glaube eine zweitrangige Sache, die beiden Eheleute charakterisierte eine natürliche Religiosität. Obwohl Hermann Seidel aus einem Pfarrhaus stammte, erwuchs sein Religionsverständnis eher aus seiner Naturverbundenheit; im aktiven Christentum wurde er den Geboten seiner protestantischen Konfession gerecht¹⁵. Auch Emmy Seidel kam aus einer orthodox evangelischen Familie, wo noch die Generation der Urgroßmutter einer strengen Glaubenshaltung folgte. Trotzdem wurde sie selbst in der Atmosphäre eines „freieren Christentums“¹⁶ erzogen,

durch die Auffassung, daß christliches Leben nicht notwendigerweise mit der Einhaltung kirchlicher Formen Hand in Hand gehen müsste [...], so daß meine [Ina Seidels – N.N.M.] Mutter, die ich wohl als eine anima christiana naturaliter [Hervorhebung im Original – N.N.M.] bezeichnen kann, nicht eigentlich kirchlich gesinnt worden war¹⁷.

Viel wichtiger als das kirchliche Zeremoniell war für Emmy Seidel die Umsetzung der christlichen Lehre in der Praxis: „Ich mag die Religion ganz vollständig praktisch fürs Leben angewendet haben, deshalb mag ich nicht gern, wenn viel darüber geredet wird, und alles Frömmeln ist mir schrecklich“¹⁸.

Dieses praktische Anwenden der Religion zeigte sich unter anderem in der ausgedehnten Wohltätigkeit der Mutter. Trotz dieser distanzierten Einstellung zur Institution der Kirche war es eben die Mutter, die zur ersten Vermittlerin des Glaubens wurde und Ina Seidels Auffassung der Religion tief prägte. Emmy Seidel ist es auch zu verdanken, dass die spätere Dichterin ein tief persönliches Verhältnis zu Gott aufbaute: „Meine Mutter hatte mit uns Kindern immer Gebete gesprochen, die sie selbst, unserer Fassungskraft entsprechend, zusammengestellt hatte; sie hatte uns auch dazu angeleitet, uns mit eigenen Worten an Gott zu wenden“¹⁹.

In diesem Zusammenhang ist noch darauf hinzuweisen, dass Ina Seidel viele Jahre Gott mit einer Frau gleichsetzte, wobei diese göttliche Überhöhung der

¹⁴ I. SEIDEL: *Lebensbericht...*, S. 25.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Ebd. S. 75.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Aus einem Brief Emmy Seidels. Abgedruckt in: I. SEIDEL: *Meine Kindheit und Jugend. Ursprung, Erbteil und Weg*. Stuttgart, Berlin 1935, S. 78.

¹⁹ I. SEIDEL: *Über das Vaterunser*. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 236–240, hier S. 237.

Frau nicht ohne Wirkung auf die spätere Entwicklung der Dichterin geblieben ist: „diese Vorstellung ging auf ein Bilderbuch zurück, indem es eine mit ihrem Kinde, das vor ihr kniete, betende Mutter gab: ich hatte das so verstanden, als bete das Kind zu der Frau, vor der es da kniete“²⁰.

In die Braunschweiger Jahre fällt ebenfalls die Geburt des Bruders, der zwei Jahre nach Ina zur Welt kam. Willy Seidel (1887–1943) setzte die dichterische Tradition der Seidelschen Familie fort und wählte im späteren Leben auch die Laufbahn des Schriftstellers. Mit dem zwei Jahre jüngeren Bruder war die künftige Schriftstellerin Ina Seidel innig verbunden, seinen schriftstellerischen Versuchen kam sie immer mit Begeisterung entgegen: „ich [war] doch von früh an gewohnt [...], ihn als den Meister des Wortes zu bewundern und anzuerkennen“²¹. Seine Gedichte waren es, an denen Ina Seidel ihre ersten lyrischen Experimente maß. Ein Jahr vor dem Freitod Hermann Seidels erschien in der Seidelschen Familie das letzte Kind: Annemarie (1894–1959), die spätere Schauspielerin und in zweiter Ehe die Frau des Verlegers Peter Suhrkamp. Wie Georg Seidel, der Sohn Ina Seidels, in seinen Erinnerungen behauptet, soll Ina Seidel ihrer Mutter Emmy von all ihren Kindern am nächsten gestanden haben²².

Das Weltbild der späteren Dichterin prägten auch die während der Braunschweiger Zeit unternommenen Reisen zu den Großeltern Ebers²³ nach Tutzing an den Starnberger See, wo Ina mit ihrem Bruder Willy die Sommermonate verbrachte. In ihren Erinnerungen stellt Ina Seidel ihre Großmutter mütterlicherseits als eine starke Persönlichkeit dar:

Hier [in Tutzing – N.N.M.] regierte, gütig, aber mit einer Bestimmtheit, die keinen Widerspruch aufkommen ließ, unsere Großmama. Obgleich ihr ganzes Leben sich in dienender Liebe erfüllte, nicht nur an ihren sieben Kindern, sondern auch an deren Vätern, denn auch ihr erster Mann, der Vater meiner Mutter, war jahrelang schwerkrank gewesen, ehe er starb, erschien sie mir noch, als sie wirklich alt war, als eine königliche Erscheinung²⁴.

Von den Frauen aus der Familie Ina Seidels mütterlicherseits verdienen gegebenenfalls die Rigaer Tanten Erwähnung, die in den autobiographischen Aufzeichnungen der Dichterin einen bedeutenden Platz einnehmen. Es handelt sich hier um die drei unverheirateten Schwestern der Großmutter Ebers: Helene, Olga und Lisa, die den Sommer oft in Tutzing verbrachten. Alle drei erscheinen,

²⁰ I. SEIDEL: *Meine Kindheit und Jugend...*, S. 80.

²¹ Aus einem Tagebucheintrag Ina Seidels. In: C. FERBER (G. SEIDEL): *Die Seidels. Geschichte einer bürgerlichen Familie 1811–1977*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1982, S. 284.

²² Ebd. S. 90.

²³ Die Mutter Emmy Seidels, Antonie Ebers, heiratete in zweiter Ehe den Ägyptologen und Schriftsteller Georg Ebers, mit welchem sie in Tutzing am Starnberger See wohnte.

²⁴ I. SEIDEL: *Lebensbericht...*, S. 57.

ähnlich wie die Großmutter Ina Seidels, als „ausgeprägte Persönlichkeiten“²⁵: „Ein ganzer Reigen solcher Gestalten schlang sich durch die Familiengeschichte meiner Mutter. Alle sind sie durch starken Familiensinn, durch Pflichttreue, eine etwas herbe Haltung und einen Zug der Entsagung gekennzeichnet“²⁶.

Die Tatsache, dass die baltischen Tanten keine eigenen Familien und auch keine Kinder hatten und vorwiegend Gelegenheitsarbeiten nachgingen, veranlasst die Autorin des *Wunschkindes* zu der folgenden Bemerkung:

[...] in der Generation [der Tanten], von der hier die Rede ist, ging viel kostbare Kraft ungenützt zugrunde oder warf sich auf spielerische Betätigungen, schlug in negative Auswirkung, wie nervöse Reizbarkeit, Pedanterie am unrechten Ort oder Wunderlichkeiten um²⁷.

In dem angeführten Zitat spielt Ina Seidel anscheinend auf die Mütterlichkeit als ein jeder Frau angeborenes Potenzial an, das sich im Falle der Tanten als „ein starker Familiensinn“ zeigte und das sie anschließend als „kostbare Kraft“ definiert, die dann verloren geht, wenn eine Frau kinderlos bleibt. Die Kinderlosigkeit und somit die Absage an die natürlichste Berufung der Frau kann allem Anschein nach negative Folgen haben, zu denen die Autorin die Reizbarkeit und Pedanterie zählt. Obwohl Ina Seidel in ihren weiteren Erinnerungen an die Tanten feststellt, dass auch die Situation der Frau um die Jahrhundertwende und ein gewisser zivilisatorischer Rückstand der baltischen Länder im Vergleich zu der deutschen Provinz im Hinblick auf die neuen Arbeitsmöglichkeiten, die sich den Frauen boten, daran schuld seien, dass es an sinnvoller Beschäftigung für Frauen gemangelt habe, so ist doch nicht zu übersehen, dass die Autorin hier für die Mütterlichkeit und die Ehe als wichtige Aufgabenbereiche für die Frau plädiert: „In der Generation meiner Mutter gab es übrigens nur verheiratete Tanten, die mit ihren Kindern genug zu tun hatten“²⁸.

Im Unterschied zu der Familie der Mutter wurde die Großmutter väterlicherseits von Ina Seidel nicht so oft besucht. Die in Braunschweig ansässige Pastorin Johanne Seidel, geb. Römer, starb, als Ina elf Jahre alt war²⁹. Die Dichterin gedenkt ihrer nur an einigen Textstellen in ihren Erinnerungen. Die folgende Passage charakterisiert wohl am besten die Pastorin Seidel:

Während jenes einzigen längeren Aufenthalts, den ich in Großmutter's Wohnung erlebte, nahm sie sich auch meiner Erziehung an; ich mußte jeden Morgen nicht nur eine Bitte des Vaterunsers lernen, sondern auch eine Nadel ab-

²⁵ Ebd. S. 58.

²⁶ Ebd. S. 61.

²⁷ I. SEIDEL: *Meine Kindheit und Jugend...*, S. 58.

²⁸ Ebd.

²⁹ Der Großvater Heinrich Alexander Seidel starb schon lange vor Inas Geburt im Jahre 1861.

stricken und mehrmals mit auswärtsgerichteten Fußspitzen eine Dielenritze entlanggehen, ehe ich anfangen durfte, zu spielen³⁰.

Für Ina Seidel war die Pastorin Seidel aber vor allem deswegen wichtig, weil sie „das bäuerliche Erbe“ der Seidelschen Familie versinnbildlichte: „[...] die alte Frau mit dem ruhigen breiten Gesicht und den freundlichen blauen Augen vertritt für mich [...] das eigenem Grund und Boden verpflichtete bäuerliche Erbe, das ich [...] mein ganzes Leben lang gekannt habe [...]“³¹.

Wie bereits gesagt, dauerte das ungetrübte Glück der Seidelschen Familie bis zu jener verhängnisvollen Nacht, als der viel geschätzte Arzt Hermann Seidel Suizid beging:

Ich muß die Tage, in denen mein Vater starb und zu Grabe getragen ward, in diesem Bericht übergehen, obgleich sie mit der Bedeutung in mein Gedächtnis gegraben sind wie nur die Ereignisse, deren abgründige Tiefe von wenigem, was uns hinfort begegnet, erreicht – von nichts unterboten werden kann. An ihnen mißt die Seele in aller Zukunft die Tragweite schicksalhafter Fügungen [...]³².

Die Wahrheit über den Tod des Vaters erfuhr die Tochter erst nach einigen Jahren. Denn Emmy Seidel zeigte sich unfähig, mit der zehnjährigen Tochter über das Hinscheiden des Vaters zu sprechen; sie brauchte Zeit, um selbst den Verlust des Gatten zu verarbeiten. Ina Seidel erfuhr nur, dass ihr Vater infolge einer versehentlich eingenommenen Überdosis von Schlaftabletten gestorben sei.

1.2. | Jugendjahre. Marburg (1896–1897) und München (1897–1907)

Nach dem Tode Hermann Seidels zog Emmy Seidel mit den Kindern zuerst nach Marburg, wo sie nur ein Jahr wohnten (1896–1897), und dann nach München, wo Ina Seidel nach dem Tod des Großvaters Georg Ebers von nun an in einer „Frauenfamilie“ aufwuchs, in welcher „alle erzieherischen Maßstäbe vorwiegend vom weiblichen Standpunkt aus angelegt wurden“³³. In der Münchener Periode besuchte die Dichterin bis 1901 Privatschulen, an denen sie Englisch und Französisch lernte. Ihr besonderes Interesse galt der englischen Sprache: nach der Teilnahme an einem intensiven Englischkurs legte sie das Staatsexamen Englisch als Lehrbefähigung ab. Die Autorin unternahm auch damals erste

³⁰ I. SEIDEL: *Meine Kindheit und Jugend...*, S. 83.

³¹ Ebd. S. 85.

³² I. SEIDEL: *Lebensbericht...*, S. 96.

³³ Ebd. S. 125.

selbstständige Reisen nach Dresden, Leipzig, Berlin, Potsdam, Braunschweig (wo sie die Bekanntschaft mit der Familie Huch machte) und an die Ostsee. Eine besondere Rolle spielte dabei Berlin, der Wohnort Heinrich Wolfgang Seidels, des Veters und späteren Gatten Ina Seidels. In den Jahren 1906–1907 verkehrte Ina Seidel regelmäßig zwischen Berlin und München, die Beziehung zu dem Pfarrer und Schriftsteller Heinrich Wolfgang Seidel (1876–1945) nahm allmählich an Intensität zu. Finalisiert wurde die Romanze zuerst durch briefliche Verlobung und anschließend durch die Eheschließung.

In München kam Ina Seidel um die Jahrhundertwende in Kontakt mit der Frauenbewegung. Obwohl sich die Autorin über diese frühe Erfahrung in einer distanzierten Weise äußert, gibt sie zugleich auch Folgendes zu bedenken:

[Wir empfanden] damals keinen Zug zur Frauenbewegung, wir waren von ihren Zielen kaum unterrichtet und lernten sie in München nur in einigen Vertreterinnen kennen, deren Einseitigkeit in der Forderung der Gleichberechtigung mit dem Mann uns nicht lag. Zwar wirkten Persönlichkeiten wie Ika Freudenberg und Gertrud Bäumer, die ich 1903 bei einer Frauentagung in München sprechen hörte, sympathisch auf mich, vor allem aber berührte mich der Aufruf zur Begeisterung für die Aufgaben der Frau im Staat und der sozialen Gemeinschaft, den Ika Freudenberg an die Jugend richtete, sehr stark. Aber ich ordnete diesen Eindruck dort ein, wo er im Grunde auch hingehörte, unter die Begegnungen mit wahrer Menschlichkeit und die Aufforderung zu hohem persönlichen Einsatz auf dem Gebiet, zu dem man berufen war³⁴.

Über die Bedeutung Münchens für die innere Entwicklung Ina Seidels, einer Stadt, deren geistige Atmosphäre damals u. a. durch den Stefan-George-Kreis bestimmt war, äußert sich die Schriftstellerin folgendermaßen:

Durch die Beziehungen unserer großelterlichen Familie kamen wir in Häuser, die Mittelpunkte des damaligen geselligen und künstlerischen Lebens waren, und atmeten in einer Luft, die ohne, daß wir uns dessen bewußt waren, die stärksten Anregungen für unsere Entwicklung erhielt³⁵.

Der Einfluss der bayerischen Hauptstadt auf die Dichterin manifestierte sich in ihren ersten literarischen Versuchen: es entstanden Gedichte und Tagebuchaufzeichnungen, auch erste Entwürfe zu dem Roman *Sterne der Heimkehr*. Doch der entscheidende literarische Durchbruch erfolgte erst infolge Inas Krankheit, von der sie nach der Geburt des ersten Kindes befallen wurde und welche sie für längere Zeit bettlägerig machte.

³⁴ I. SEIDEL: *Lebensbericht...*, S. 170.

³⁵ I. SEIDEL: *Kurzer Lebensbericht...*, S. 70.

1.3.

Die Ehe (1907–1913)

Im Jahre 1907 heiratete Ina Seidel im Alter von 22 Jahren ihren Vetter Heinrich Wolfgang Seidel, den Sohn ihres ein Jahr zuvor verstorbenen Onkels Heinrich Seidel. Das junge Ehepaar zog ins Lazarus-Diakonissenhaus im Berliner Norden, wo Heinrich Wolfgang Seidel die zweite Pfarrstelle übernahm. Zugunsten der Heirat verzichtete Ina Seidel auf das geplante Abitur und auf das spätere Studium der Naturwissenschaften, das sie beabsichtigt hatte. In ihren Erinnerungen schenkt die Dichterin diesem Umschwung keine größere Aufmerksamkeit. Aus ihren Aufzeichnungen erfährt man jedoch, dass sie für den neun Jahre älteren Heinrich Wolfgang Seidel große Liebe empfand:

Eben mußte ich denken: wenn, ach, wenn du dies je lesen solltest [...], – was müßte bis dahin alles geschehen sein? Wie unbeschreiblich glücklich müßte ich geworden sein, wenn ich Dir dies geben dürfte! [...]. Ich liebe deine Augen so, Dein ganzes Gesicht liebe ich, aber Stirn und Augen sind das Schönste. Darin – ach, davon will ich gar nicht anfangen³⁶.

Die weitere Lektüre des fiktiven Briefes an ihren Verlobten verdeutlicht Ina Seidels Einstellung zu ihrem Mann, die durch Bereitschaft zur Anpassung und Hingabe gekennzeichnet ist:

In B. frugst du dann, ob wir fahren oder gehen wollten, ich wollte natürlich gehen, und Du frugst, welche Wege, sagte ich Dir ‚Ich gehe, wie du führst‘ – und merkte noch während ich die Worte aussprach, daß ich Dir damit alles gesagt hätte [...]. Ich möchte Dir meine Liebe zeigen, mich Dir geben können. Ich mußte das einmal aussprechen, diese Sehnsucht, Dir geben zu dürfen³⁷.

Ina Seidel bewundert ihren Mann sowohl als Menschen, als auch als Dichter, und ist bereit, für ihn sich selbst aufzugeben:

Die Frau eines Pfarrers sei wie jede Frau in erster Linie für ihren Mann da, welchen Beruf dieser Mann auch hätte. Erschien diese Antwort manchen Leuten als anfechtbar, mir erschien sie als selbstverständlich. [...] Ich war überzeugt, daß ich mich im Zusammenleben mit ihm an alles würde anpassen können, da ich mich unserer Übereinstimmung der Grundlagen unserer Lebensanschauung gewiß fühlte³⁸.

³⁶ Diese Notiz stammt aus dem Jahre 1905 und ist dem Adressaten nicht zu Gesicht gekommen. In: C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 12.

³⁷ Ebd. S. 13.

³⁸ I. SEIDEL: *Lebensbericht...*, S. 187.

Tatsächlich fügte sich Ina Seidel den Aufgaben und Pflichten, die sich aus der Rolle der Pastorenfrau ergaben, ohne Protest und mit einer Selbstverständlichkeit, die auf die große Liebe zu ihrem Mann schließen lässt. Diese Haltung ergibt sich auch daraus, dass sie (wie sie es selbst zugibt), nicht so viele Pflichten hatte wie die Frau des ersten Pfarrers. Da Heinrich Wolfgang Seidel die Stelle des zweiten Pfarrers in dem bereits erwähnten Diakonissenhaus bekam, waren es eben jene Diakonissen, die die sonst der Pfarrersfrau zugeteilten Aufgaben erfüllten. Die Opferbereitschaft Ina Seidels zeigte sich jedoch nicht nur im Verzicht auf die eigene Fortbildung, sondern auch in ihrem Zurücktreten als Dichterin. Da sie sich selbst dazu nicht äußert, sei hier ihr Sohn, Georg Seidel, zitiert: „Sie hatte sehr gute Vorsätze – darunter auch den, daß sie ihre Schreibereien (zu denen Heinrich Wolfgang leider nie viel sagte) fortan als die Privatsache betreiben wollte, die sie offenbar waren und bleiben würden“³⁹.

Ein Jahr nach der Verheiratung wurde das erste Kind der Seidels geboren – die Tochter Heilwig. Infolge einer Wochenbettinfektion erkrankte die 23jährige Dichterin schwer und war acht Monate lang ans Bett gefesselt; lebenslang blieb sie gehbehindert:

Zwei nötig gewordene Operationen hatten mich in den Stand des kriegsverletzten Soldaten mit einem versteiften und verkürzten Bein versetzt; aus einem besonders beweglichen und jungen Menschen war ich in einen lebenslänglich behinderten verwandelt worden. So bedeutet diese Krankheit einen tiefen Einschnitt in meinem Leben⁴⁰.

In der Berliner Zeit entstanden Balladen, Märchenhaftes und Phantastisches, Gedichte und Prosaskizzen wurden in Zeitschriften (u. a. „Romanzeitung“, „Licht und Schatten“) publiziert. Wie Ina Seidel selbst bekennt, habe während ihrer langen Krankheit die Neigung zum Niederschreiben von Gedichten und erdachten Geschichten immer stärkere Gewalt über sie gewonnen⁴¹. Was in diesem Kontext festgehalten werden soll, ist die Tatsache, dass die ersten schriftstellerischen Versuche der Autorin von ihrem Mann weder kritisiert, noch gelobt wurden.

Das Leben in Berlin brachte auch neue Bekanntschaften: mit Lulu von Strauß und Torney und Agnes Miegel, aber auch mit Börries von Münchhausen, der für Seidel zu einem ‚Lehrer‘ in Sachen der Literatur wurde. Während eines Aufenthalts in München lernte Seidel Stanisław Przybyszewski kennen⁴². In Berlin kam die Dichterin dagegen in Berührung mit der Arbeitswelt, wodurch die Hauptstadt für sie „wohl etwas wie ein Gegengewicht zu der romantisch-ästhetischen

³⁹ C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 172.

⁴⁰ I. SEIDEL: *Kurzer Lebensbericht...*, S. 71.

⁴¹ Vgl. I. SEIDEL: *Kurzer Lebensbericht...*, S. 71.

⁴² Vgl. I. SEIDEL: *Lebensbericht...*, S. 240f.

Seite [ihrer – N.N.M.] Natur, die das Münchener geistige Klima stark begünstigt hatte⁴³, wurde. „Die Keimzelle der Liebe zu dieser Stadt“⁴⁴ blieb für sie das Schloss Monbijou, das für Seidel die Verkörperung des alten Berlins gewesen sei.

1.4.

Schreiben in der Abgeschiedenheit von Eberswalde (1914–1923)

Ina Seidel war 29 Jahre alt, als ihr Mann die Stelle des dritten Pfarrers in dem eine Stunde Zugfahrt von Berlin entfernten Eberswalde bekam. Es erfolgte der Umzug aus der Hauptstadt in eine alte Provinzstadt: trotzdem wurde der Bekanntenkreis um die Dichter Albrecht Schaeffer, Ernst Lissauer, Julius Bab, Max Tau und Carl Zuckmayer, den Lebensgefährten von Ina Seidels Schwester Annemarie, erweitert; in dieser Zeit stand Ina Seidel auch in Verbindung mit Thomas Mann. Das persönliche Unglück (die Geburt und gleich darauf der Tod der zweiten Tochter Ulrike), wurde ein Jahr später durch die Geburt des Sohnes Georg (1919–1992) kompensiert, des späteren Reporters, Kritikers und Essayisten, welcher seine Texte unter den Pseudonymen Christian Ferber und Simon Glas veröffentlichte.

Das stille und abgelegene Eberswalde war es, wo die Dichterin ab 1914 an ihrem wichtigsten Werk, dem Roman *Das Wunschkind*, arbeitete. 1915 schreibt sie in diesem Zusammenhang an eine Freundin:

Ich unterscheide zwischen Wunsch- und Zufallskindern und glaube, daß die ersten stärkere Schicksale und deutlichere Ziele in der Welt haben als die anderen. Aber die meisten Menschen *sind* Zufallskinder. In meinem Buch laufen zwei solche verschiedene Leben nebeneinander her – endlich, endlich komme ich in die Arbeit hinein, aber ein Ende ist noch nicht abzusehen⁴⁵.

Bei der Beschäftigung mit dem *Wunschkind* stieß Seidel auf Inhalte, die ihr den Stoff für den Roman *Labyrinth* lieferten. In die Eberswalder Zeit fällt auch die Arbeit an dem Roman *Das Haus zum Monde*, der seine Fortsetzung in dem Roman *Sterne der Heimkehr* (ursprünglicher Titel: *Peter Steenbock*) fand. Die Dichterin arbeitete gleichzeitig an einem um das Jahr 1918 spielenden Frauenroman unter dem Titel *Fides*, der jedoch nicht vollendet wurde. Ein Fragment des geplanten Werkes nahm später Georg Seidel in seine Sammlung der nie gedruckten Texte Ina Seidels auf, die er als *Aus den schwarzen Wachstumheften. Monologe, Notizen, Fragmente* 1980 herausgab⁴⁶. Aus dem darin veröffentlichten

⁴³ I. SEIDEL: *Berlin, ich vergesse dich nicht!* Berlin 1962, S. 45.

⁴⁴ Ebd. S. 44.

⁴⁵ C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 195.

⁴⁶ Vgl. ebd.

Fragment geht hervor, dass Fides eine Frau Mitte dreißig sein sollte, die erkennt, „daß keine Einsamkeit so tödlich, so undurchdringlich sei wie die Einsamkeit des schöpferischen Menschen und vor allem die einer schöpferischen Frau“⁴⁷.

Das erste Jahr in Eberswalde war der Zeitpunkt, an dem Ina Seidel ihr eigentliches literarisches Debüt gab. 1914 erschienen nämlich *Gedichte*, ihre erste Lyriksammlung, „die die Euphorie zu Beginn des Ersten Weltkrieges widerspiegelt“⁴⁸. Ein Jahr danach wurde der zweite Gedichtband *Neben der Trommel her* veröffentlicht, in welchem die „Ernüchterung zu spüren“⁴⁹ sei, die das Kriegsgeschehen in der Dichterin auslöst. 1918 folgte der dritte Gedichtband *Weltinnigkeit*. Nach den zwei ersten Lyrikbänden trat Seidel mit ihrer ersten größeren Prosaarbeit auf: dem Roman *Das Haus zum Monde* (1916):

«Das Haus zum Monde» und seine Fortsetzung hatten insofern ein phantastisches Thema, als eine der Hauptgestalten sich für die Reincarnation einer Verstorbenen hielt und darunter litt. In der Fortsetzung wurde diese quälende Vorstellung ad absurdum geführt, und auch sonst hatten diese beiden Erstlingsbücher [die Fortsetzung, *Sterne der Heimkehr*, wird erst 1923 publiziert – N.N.M.] noch manche anderen Motive, waren psychologisch realistisch und spielten in der Gegenwart. Aber ich war bald nicht mehr zufrieden mit ihnen, vor allem erkannte ich, daß das Motiv der Reincarnation hier allzu oberflächlich, fast spielerisch angewandt worden war⁵⁰.

Eine ähnliche Unzufriedenheit über ein Werk drückte Ina Seidel in Bezug auf ihren ersten Erzählband *Hochwasser* aus, der 1920 gedruckt wurde: „Was sonst darin stand, war skizzenhaft oder hatte den Charakter von ‚Fingerübungen‘“⁵¹. In Ina Seidels erstem Roman taucht bereits das für die Autorin charakteristische Motiv der Mutter auf, das in verschiedenen Variationen ihr späteres Werk durchziehen wird: die einfache und erdgebundene Brigitte kann keine Erfüllung in der Ehe mit dem wirklichkeitsabgewandten Antiquitätenhändler Daniel ten Maan finden, Halt und Trost bieten ihr dagegen ihre Kinder. Über die Bedeutung dieses Romans für Ina Seidel äußert sich ihr Sohn Georg Seidel wie folgt: „Vier Kinder bevölkern dieses Buch, Kindheitserinnerung setzt sich um bis zur Unkenntlichkeit, auch Verhängnis wird zum ersten Mal verarbeitet mit dem Freitod des Vaters ten Maan, den man zu Unrecht unehrenhaften Handelns bezichtigte“⁵².

⁴⁷ I. SEIDEL: *Material zur Kenntnis des Charakters der Fides*, 1921. In: C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 65.

⁴⁸ H. SARKOWICZ, A. MENTZER: Schlagwort: *Seidel, Ina*. In: (Dies.): *Literatur im Nazi-Deutschland. Ein biographisches Lexikon*. Hamburg, Wien 2000, S. 319–322, hier S. 319.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 319.

⁵⁰ I. SEIDEL: *Lebensbericht...*, S. 227.

⁵¹ Ebd. S. 309.

⁵² C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 196.

Während die Hauptfigur des Romans eine erwachsene Frau ist, deren Dasein sich vor allem in ihrer Mutterrolle erfüllt, beflügeln den Erzählband *Hochwasser* (1920) junge Menschen und Kinder: so begegnet man im Text *Paradies* der Gestalt der 13jährigen Lutsche, die die letzten Tage der Sommerferien in dem idyllischen Landseck verbringt. Lutsche muss mit dem kommenden Schulanfang nicht nur wortwörtlich den paradiesischen Ferienort verlassen, sondern auch in übertragener Bedeutung als ein heranwachsendes Mädchen von dem Paradies der Kindheit Abschied nehmen. Tragisch wird dagegen das Ende des kleinen, aus einfachen Verhältnissen kommenden Großstadtkindes Waldemar (*Aus Waldemars Leben*, später abgedruckt als *Das kurze Leben Waldemar Kunzes*), der infolge eines heimlichen Zigarettenkonsums einen plötzlichen, aber gnädigen Tod findet. Auch die melancholische Geschichte *Vor dem Ende* thematisiert das langsame Hinscheiden eines lungenkranken Knaben, der in einer Heilanstalt allmählich der Realität entrückt. Einen unglücklichen Ausgang haben ebenfalls die Texte *Der Vorgesetzte* und *Der Reiter*. Während die erste Erzählung den Heldentod eines jungen Fahnenjunkers zum Thema macht und das naive, aber moralisch richtige Handeln eines unerfahrenen Soldaten der moralischen Verderbtheit seines Vorgesetzten gegenüberstellt, flieht die anonyme Protagonistin der zweiten Erzählung in den Tod, weil sie darin die einzige Rettung ihrer jungfräulichen Würde vor den Übergriffen eines gewalttätigen Soldaten sieht. Vor dem Hintergrund des Krieges spielt sich die Geschichte *Freddys Errettung* ab, deren Protagonist, ein in der Welt herumirrender, mittel- und obdachloser Junge, in der Laufbahn eines Soldaten die Befreiung von einer ehrenlosen und peinlichen Existenz erblickt.

Das Gegengewicht zu den den Tod umkreisenden Texten bilden die Geschichten *Lisettchens Entführung* und *Von heut auf morgen*, in denen die ersten ungestümen Gefühlsregungen junger Menschen geschildert werden: die 16jährige Titelheldin Lisettchen will mit ihrem Verlobten durchbrennen, die phantastischen Pläne der Liebenden werden jedoch von einer weitsichtigen alten Amme durchkreuzt. Der Held der zweiten Erzählung, ein junger, gehbehinderter Baron, verliebt sich unglücklich in ein Mädchen. Doch sein Gefühl wird nicht erwidert: die Dame seines Herzens will mit ihrer Liebe den Lehrer des Jungen beschenken.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die Geschichten *Hochwasser*, *Menuett auf Tahiti* und *Der Tod einer Frau*, weil sie verschiedene Episoden aus dem Leben alleinstehender Frauen darstellen. So ist die Liebe zu der schönen und melusinenhaften Melitta, der Tochter des unheimlichen Inselmüllers aus der Erzählung *Hochwasser*⁵³ die Ursache des Todes eines jungen Mannes. *Menuett auf Tahiti* schildert die im Jahre 1771 spielende Geschichte einer Pariser Putzmacherin, die in der Verkleidung eines Seemanns und unter dem Decknamen

⁵³ Später unter dem Titel *Die Brücke* und *Spuk in des Wassermanns Haus* abgedruckt.

René auf einem Schiff um die Welt reist und deren wahre Identität erst von den ‚wilden‘ Tahitianern entdeckt wird. Während die Frau in *Menuett auf Tahiti* eine untergeordnete Rolle spielt und quasi als Eigentum des Mannes figuriert (René ist nämlich eine heimliche Liebhaberin des Admirals des Schiffes), stellt das letzte Prosastück der Sammlung *Hochwasser* eine weibliche Gestalt in den Vordergrund: *Der Tod einer Frau* zeigt lediglich eine Episode aus dem Leben einer anonymen Frau: im Gegensatz zu René ist sie stark und selbstbewusst und wird zur Trägerin der sich in Russland wahrscheinlich während eines Judenpogroms abspielenden Handlung. Die unbekannte Frau, die anscheinend eine Anführerin jüdischer Aufständischer ist, wird von Unbekannten verfolgt. Wie schon im Titel angekündigt, endet das Prosastück mit dem Tod der Heldenin.

Im Jahre 1922⁵⁴ wurde in Jena das nächste, diesmal umfangreiche Prosawerk, der Roman *Das Labyrinth* veröffentlicht, der den Untertitel *Ein Lebenslauf aus dem 18. Jahrhundert* trägt und das kurze, aber wechselvolle Leben des berühmten Entdeckers und Schriftstellers Georg Forster beschreibt:

Der Roman, sowohl eine Schilderung des Europas Friedrichs des Großen, als auch Psychogramm einer herausragenden Persönlichkeit dieser Zeit, die trotz ihres anfänglichen Ruhms tragisch endet, erschien, splendid ausgestattet, im Eugen Diederichs Verlag und wurde von der Kritik positiv aufgenommen⁵⁵.

Laut Aussage der Dichterin war *Das Labyrinth* ein „Ableger“ des *Wunschkinde*s, „der den Mutterstamm vorübergehend zurückdrängte [...]“⁵⁶. Ursprünglich sollte der Held einen anderen Namen bekommen und das Werk kein historisch-biographischer Roman sein, sondern ein Bericht, dem das Leben Forsters als Gerüst dienen sollte⁵⁷. Dieses formal in zwei Teile zerfallende Werk (*König Minos* und *Ariadne*) konzentriert sich jedoch nicht nur auf die Kreierung eines männlichen Protagonisten; denn auch seine Ehe mit Therese Heyne erweist sich von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Helden und sein endgültiges Scheitern der Welt gegenüber.

Den von der Kritik viel gelobten ‚George-Forster-Roman‘ kann man als die Krönung dieser Schaffensperiode Ina Seidels verstehen. Nach dem Abschluss der Arbeiten am *Labyrinth* bereitete die Dichterin die endgültige Fassung des Romans *Sterne der Heimkehr* vor. Diese Fortsetzung des Romans *Das Haus zum Monde* wurde 1923 veröffentlicht:

⁵⁴ Im Vorabdruck ist das Werk bereits 1921 in der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung“ erschienen.

⁵⁵ H. MÜHLEISEN: *Ina Seidel in Eberswalde 1914–1923*. Frankfurt am Main 2000, S. 11.

⁵⁶ I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin*. In: (Dies.): *Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, Berlin 1934, S. 213–230, hier S. 217.

⁵⁷ Vgl. I. SEIDEL: *Eine Tagebuchnotiz aus dem 10. März 1918*. In: C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 202.

[Das Buch] hat den lyrischen Jugendzauber und die Romantik seines frühen Entwurfs – und wer nicht weiß, daß es nach dem ausladenden und strengen Forster-Roman geschrieben wurde, würde sein Entstehungsdatum um Jahre zurückverlegen. Aber es steht einiges über Kunst, Künstler und menschlichen Magnetismus darin, das Ina zu formulieren ein Bedürfnis war in jenen Tagen⁵⁸.

In dem Roman, dessen lyrischer Stil an die Werke Joseph von Eichendorffs denken lässt, begegnet man wieder den Gestalten aus dem ersten Teil (*Das Haus zum Monde*): den Söhnen Brigitte ten Maans, dem jungen Studenten Aage, und dem in der Welt herumirrenden Wolf, den Aage in einer süddeutschen Stadt trifft. Wieder einmal spielt hier eine Frau eine bedeutende Rolle: Die Gestalt der Kunstmalerin Mathilde Mackens lernt man ebenfalls schon in dem Roman *Das Haus zum Monde* kennen, wo sie jedoch als eine Randgestalt auftritt. In *Sterne der Heimkehr* wird der 32jährigen Kunstmalerin ein ganzes Kapitel gewidmet, das mit ihrem Vornamen betitelt wird: das Kapitel *Mathilde* bildet den mittleren Teil des Romans, das von den Kapiteln *Aage* und *Wolf* umrahmt wird. Neben Mathilde bevölkern das Werk andere interessante Frauengestalten: die alleinstehende, vor Sinnlichkeit überschäumende Loulou Binz, die sich die Männer hörig macht, die junge russische Kabaretttänzerin Tatjana Lund und das unschuldige Naturkind Erdmuthe.

Mit *Sterne der Heimkehr* wurde die erste Schaffensperiode der Dichterin abgeschlossen, in welcher gegebenenfalls Seidels Mann Heinrich Wolfgang Seidel mehrere Bücher schrieb und in welcher „Beziehungen zu Berliner literarischen Kreisen, Verlagen und Redaktionen [angeknüpft waren]“⁵⁹. Mit dem Jahr 1923 ging ein weiteres Kapitel ihres Lebens zu Ende: da Heinrich Wolfgang Seidel eine Pfarrstelle am Deutschen Dom/Gendarmenmarkt bekam, kehrte das Ehepaar nach Berlin zurück.

1.5.

Literarischer Aufstieg in Berlin (1923–1934)

Das Berlin der 20er Jahre mit seiner Vielfalt an künstlerischen Strömungen bot für die Dichterin neue Inspirationen:

Hier, im Berlin der 20er Jahre, kamen, was die Künste betrifft, alle Richtungen und „Ismen“ in erstaunlicher Gleichberechtigung neben- und miteinander aus [...]. Was die Gültigkeit eines Werkes bestimmte, war nicht, ob es im- oder expressionistischer Art oder nach Form, Ausdruck und Inhalt konservativ oder avantgardistisch war, sondern ob es nach Form, Ausdruck und leben-

⁵⁸ C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 229.

⁵⁹ I. SEIDEL: *Berlin, ich vergesse dich nicht!*..., S. 60.

digem Gehalt, künstlerische Qualität besaß. Diese Duldsamkeit auf höchster Ebene war vielleicht die positive Seite der viel gerühmten zwanziger Jahre; sie schuf gerade in Berlin ein geistiges Klima, das der Produktivität so günstig wie möglich war⁶⁰.

Die Möglichkeit eines kreativen Meinungsaustauschs mit anderen in Berlin ansässigen Dichtern und Schriftstellern wurde durch den Eintritt Ina Seidels und ihres Mannes in den P. E. N. – Club begünstigt, bei dessen Zusammenkünften die Autorin zu Thomas und Heinrich Mann, Paul Valéry, Jakob Wassermann, Franz Werfel oder Sinclair Lewis Kontakt fand. Laut Eigenaussage haben zu ihren Berliner Freunden auch Oskar Loerke und Gottfried Benn gehört⁶¹. Bei einer der Lesungen des Schriftsteller-Schutzverbandes machte die Autorin die Bekanntschaft mit Else Lasker-Schüler, einer Dichterin, welche sie von früh an verehrt haben will⁶².

Tatsächlich erwies sich das geistige Klima der deutschen Hauptstadt für die Dichterin als besonders günstig: bereits 1924 entstand die Erzählung *Renée und Rainer*, die 1928 gedruckt wurde. Die Schauplätze dieser Geschichte von einem krankhaften Abhängigkeitsverhältnis eines erwachsenen Sohnes namens Rainer von seiner starken Mutter Muriel sind Berlin und Italien: in Italien erfolgt die ‚Genesung‘ des Sohnes, der sich dank der Liebe zu einer anderen Frau, der Schauspielerin Renée, von der abnormen Bindung an die Mutter lösen und seinen eigenen Weg gehen kann. In das Jahr 1924 fällt auch die Entstehung einer weiteren Erzählung, *Die Fürstin reitet*, die zwei Jahre später erstmals veröffentlicht wurde. Der Text war laut Aussage der Dichterin „ein Trieb des Forster-Romans“:

Bei der Beschäftigung mit Forsters Knabenerlebnissen in St. Petersburg war ich [Ina Seidel – N.N.M.] der Erscheinung der Fürstin Daschkoff in ihrer Eigenart als Präsidentin der russischen Akademie der Wissenschaften begegnet, und als ich dann dem Leben dieser merkwürdigen Frau nachging und ihre Memoiren las, nahm mich jene Episode aus ihrer Jugend im Zusammenhang mit Katharinas Thronbesteigung unwiderstehlich gefangen. Was mich verführte, war der lyrisch-balladische Zauber des Stoffes; hier war das seltene Beispiel tätigen weiblichen Heldentums für ein überpersönliches Ziel: die Rettung des Vaterlandes, und wie sich die Hingabe aller Kräfte im Einsatz für dieses Ziel im Schicksal der jungen Fürstin mit den Anforderungen ihrer natürlichen Aufgaben als Frau und Mutter überkreuzte, das hob die Vorgänge in ein bedeutsames, fast tragisches Licht. Die Erzählung, in der Vorstellung längst ausgestaltet, wurde im Jahre 1924 während eines Sommeraufenthaltes auf ei-

⁶⁰ Ebd. S. 59f. Im Erzählstil Ina Seidels lässt sich jedoch kein avangardistischer Zug verzeichnen, sie ist vielmehr dem Realismus verpflichtet. (In einigen realistisch skizzierten Texten, wie z. B. *Spuk in des Wassermanns Haus*, kommen jedoch phantastische Elemente vor.)

⁶¹ Vgl. ebd. S. 64.

⁶² Vgl. ebd. S. 66.

nem pommerschen Gut niedergeschrieben; dies Jahr, in dem ich langsam, sehr langsam am „Wunschkind“ baute⁶³.

Im selben Jahr (1924) lag bereits auch der Entwurf des Romans *Der Weg ohne Wahl* vor, welcher jedoch erst 1933 in Druck ging.

Weitere schöpferische Anregungen boten die Auslandsreisen: erst im Alter von achtundreißig Jahren überschritt die Autorin die Grenzen Deutschlands. Die Reisen führten nach Frankreich (1926) und Italien (1927), wobei der Besuch Italiens vor allem für die weitere Arbeit am *Wunschkind* wichtig war:

Abgesehen von der Bestätigung einer von jeher lebendig geahnten und stark ersehnten Wirklichkeit hatte ich auch gerade durch die Berührung mit der Fremde eine neue Frische und Empfänglichkeit für Wesen und Schicksal der Heimat erfahren, und es ist auf dieser Reise gewesen, daß mein seit 1914 geplanter, immer von neuem entworfen und begonnener Roman «Das Wunschkind» endlich die innere Gestalt annahm, die er dann endgültig beibehielt⁶⁴.

Die in Berlin und im Ausland gesammelten Erfahrungen und Eindrücke trugen darüber hinaus zur Entstehung und definitiven Abfassung weiterer Werke bei: 1925 erschien *Das wunderbare Geißleinbuch: Neue Geschichten für Kinder, die die alten Märchen gut kennen* – „Ausflüge aus den alten Märchen, zunächst erzählt dem kleinen Sohn“⁶⁵. Im Jahre 1927 gingen die *Neuen Gedichte* in Druck und ein Jahr später die Erzählung *Brömseshof*, „die letzte Versuchung“⁶⁶, welcher Ina Seidel vor der Fertigstellung des *Wunschkindes* erlag⁶⁷. *Brömseshof* ist die Geschichte

von dem lange nach Friedensschluß heimkehrenden Kriegsgefangenen Conrad Brömse, den ältere Stiefschwestern in den Jahren seines Verschollenseins aus dem Erbhof verdrängt haben und ihre Ansprüche dann in einer Art von mutterrechtlich begründeter Erbesessenheit verteidigen⁶⁸.

Conrad Brömse wird letzten Endes zum Verzicht auf seine Ansprüche gezwungen und verlässt mit seiner Frau den Hof, der nun von seinen alleinstehenden

⁶³ I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin...*, S. 217f.

⁶⁴ Ebd. S. 217.

⁶⁵ C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 249.

⁶⁶ I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin...*, S. 219.

⁶⁷ Nicht so idealistische Gründe für die Befassung mit *Brömseshof* nennt dagegen Georg Seidel, welcher behauptet, dass es Ina Seidel so wie ihrem Verleger gut geschienen habe, keine zu lange Schweigepause eintreten zu lassen. Vgl. C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 249.

⁶⁸ I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin...*, S. 219. Es ist auffallend, dass Seidel hier die Formulierung „mutterrechtlich begründete Erbesessenheit“ benutzt: Man kann den Eindruck gewinnen, dass die Autorin damit auf das Bachofensche Werk *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* anspielt, obwohl sie sich auf den schweizerischen Forscher nicht explizit beruft.

Schwestern bewirtschaftet wird. Der in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg spielende Roman lässt sich als eine moderne Variation der Idee von der weiblichen Herrschaft lesen, es zeigt sich hier auch das für Ina Seidel typische Problem der Verbundenheit des Menschen mit der heimatlichen Erde.

Als letzte dem *Wunschkind* vorausgehende Publikation ist noch die Erzählungssammlung *Der vergrabene Schatz* (1929) zu nennen, die neben der Titelerzählung zwei Texte enthält: *Legende der Fina* und *Sommertage*. In den drei Erzählungen kommt jeweils einer weiblichen Protagonistin eine wichtige Rolle zu: in *Der vergrabene Schatz* verliebt sich der reiche Gelehrte Richard Solger in die junge, alleinstehende und proletarisch gesinnte Kabaretttänzerin Andrea Leux; die Handlung spielt zum Teil im Berlin der zwanziger Jahre, zum Teil in Sizilien. Die Erzählung *Legende der Fina*, in welcher „die Stimmung der Toscana lebt“, handelt von „der gottbegeisterten Tänzerin“⁶⁹ Fina. *Sommertage*⁷⁰ könnte man als eine ‚phantastische‘ Liebesgeschichte⁷¹ bezeichnen: im Mittelpunkt steht hier die allein in einer Großstadt lebende Weberin Melitta.

Im Jahre 1930 erschien endlich Ina Seidels wichtigstes Werk *Das Wunschkind*:

Als ich in der Nacht zum Pfingstsonntag 1930 den letzten Satz zu Papier gebracht hatte, hatte ich das eigentümliche Gefühl, nicht nur ein Buch, sondern auch einen persönlichen Lebensabschnitt abgeschlossen zu haben, ein Gefühl, das sich in der Folge bestätigte⁷².

Durch den großen Erfolg des Werkes wurde Ina Seidel auf einmal einer breiten Öffentlichkeit bekannt⁷³; die Einkünfte von dem Buch ermöglichten es ihr, ein kleines Grundstück in der Nähe von Starnberg zu kaufen, wo sie später ihr eigenes Haus bauen ließ. Bis dahin, d. h. bis 1934, blieb sie noch in Berlin: 1932 wurde die Dichterin zusammen mit Gottfried Benn als zweite Frau neben Ricarda Huch, zum Mitglied in die Berliner Preußische Akademie der Künste, Abteilung Dichtung gewählt. Einen Monat später bekam sie eine der ersten Goethe-Medaillen. In dieser Zeit lag auch das erste Konzept des viel später veröffentlichten Romans *Das unverwesliche Erbe* (1954) vor; entworfen wurde ebenfalls ein nie zu Ende geschriebener Roman *Der Maskenverleiher*, dessen Fragmente posthum von Georg Seidel publiziert wurden.

⁶⁹ K. A. HORST: *Ina Seidel. Wesen und Werk*. Stuttgart 1956, S. 147.

⁷⁰ Der Text ist bereits 1913 entstanden.

⁷¹ Zu der ‚phantastischen Beschaffenheit‘ des Textes siehe mehr im Kapitel zu Melitta.

⁷² I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin...*, S. 220.

⁷³ Einblick in die Rezeptionsgeschichte vom *Wunschkind* gibt Regina Dackweiler. Siehe mehr dazu: R. DACKWEILER: *Zur Rezeptionsgeschichte von Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: B. DETERMANN, U. HAMMER, D. KIESEL (Hg.): *Verdeckte Überlieferungen. Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main 1991, S. 183–104.

In dem verhängnisvollen Jahr 1933 erschien das letzte Werk der Berliner Periode: der Roman *Der Weg ohne Wahl*, welcher, bereits 1924 konzipiert, ursprünglich auf drei oder vier Bände angelegt war. Ein besonderes Kirchenerlebnis sollte der Dichterin für die folgenden Teile des Werkes von Bedeutung sein: Während eines Gottesdienstes entdeckte Ina Seidel in ihrem Fingerring das Spiegelbild einer Taube, die als Symbol des Heiligen Geistes auf einem Fenster in der Kirche abgebildet war und welches früher von der Dichterin überhaupt nicht wahrgenommen wurde. Wie sie selbst sagt:

[...] so erfuhr ich unter den Fittichen dieser Taube in der Neuen Kirche und während des Orgelspiels von Meister Gerhard Schwarz vieles, was für den „Weg ohne Wahl“ von Bedeutung wurde, nicht so sehr für den eben erschienenen ersten Band, sondern für den Fortgang des Werkes, in dem das Schicksal der Heldenin, Merula, aufgehend in dem mächtigeren deutschen Geschick der letzten zwanzig Jahre, sich erfüllen wird. Im Zusammenhang dieses Buches [...] werde ich versuchen, dem Wesen der evangelischen Kirche darstellend gerecht zu werden⁷⁴.

Diese Pläne nahm die Dichterin nicht mehr auf, von dem geplanten Zyklus wurde nur der erste Band publiziert. Obwohl sich die zitierten Ausführungen der Autorin nicht unmittelbar auf den *Weg ohne Wahl* beziehen, so soll hier doch festgehalten werden, dass dieser Roman als Teil eines größeren Ganzen zu verstehen ist und dass das Schicksal der Figur mit den historischen Ereignissen verbunden werden sollte. Paradoxerweise ließ sich die Dichterin Ina Seidel selbst in den Strom der Geschichte hineinreißen: als sie im selben Jahr (1933) die Treueerklärung für Hitler unterschrieb, lud sie eine Schuld auf sich, über die bis heute diskutiert wird. Ina Seidels nationalistische Verstrickung bestätigen auch ein anlässlich des Geburtstages des Reichskanzlers 1939 verfasstes Gedicht und ein Huldigungstext, der 1942 in der Presse erschienen ist, in welchem sie Hitler als einen „Auserwählten der Generation“⁷⁵ preist⁷⁶. Diese Entgleisung versuchte die Schriftstellerin im Jahre 1952 auf folgende Weise zu erklären: „Ich habe diese schweren Irrtümer von 1940 an überwunden gehabt, da sie aber aus meiner Liebe zu Deutschland entstanden waren und ihre Erkenntnis eben diese Liebe auf Probe stellte, geriet ich in ein Dilemma, so daß ich gleichsam weder vor- noch rückwärts konnte“⁷⁷.

⁷⁴ I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin...*, S. 222f.

⁷⁵ I. SEIDEL: *Zum Geburtstag des Führers am 20.4.1942*. In: „Der deutsche Schriftsteller“, April 1942. Zit. nach: J. WULF: *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983, S. 405–406, hier S. 406.

⁷⁶ G. Seidel weist darauf hin, dass der gemeinte Text ohne Wissen und Erlaubnis der Dichterin gedruckt wurde. Vgl. C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 305–311.

⁷⁷ Ebd. S. 347.

Eindeutiger beurteilt Ina Seidel ihr Fehlverhalten in einer Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1945:

Eine [...] Forderung versiegelte seit 1939 Unzähligen unter uns die Lippen gegenüber den Verbrechen, die aus der Korruption der Regierenden, der schleichenden Machtergreifung der Gestapo kamen: es hätte bedeutet, dem Heer in den Rücken zu fallen, solange die Schlacht noch im Gange war. So empfand der „anständige deutsche Mensch“ [...]. Dieser Mensch wollte nicht den Sieg, aber doch einen Frieden auf Grund der Unbesiegbarkeit der deutschen Waffen und die Erhaltung des deutschen Selbstbestimmungsrechts. Und danach, so träumte dieser *Idiot*, sollte die *innere* Reinigung kommen. Ich gehörte zu diesen Idioten⁷⁸.

Das Verhalten Ina Seidels im Nazi-Deutschland ist jedoch nicht das Thema der vorliegenden Arbeit und es soll nicht versucht werden, sich dem 'Fall Ina Seidel' zu stellen: es sei hier nur noch darauf hingewiesen, dass ein solcher Versuch das Ziel einer im Jahre 2004 in Braunschweig veranstalteten wissenschaftlichen Tagung *Ina Seidel und die Literatur im Nationalsozialismus* war.⁷⁹

1.6. | Die letzten Lebensjahre in Starnberg (1934–1974)

Da Heinrich Wolfgang Seidel aus Protest gegen die Politisierung der evangelischen Kirche und infolge einer sich hinausziehenden Auseinandersetzung mit den sog. „Deutschen Christen“ nach fast dreißig Amtsjahren sein Pfarramt in Berlin niederlegte und die erbetene Pensionierung erhielt, zog die Familie Seidel 1934 nach Starnberg um, wo Ina Seidel ein Haus bauen ließ. Die Beschäftigung mit den Problemen der evangelischen Kirche findet ihren Widerhall in dem *Lennacker-Roman*, an dem Ina Seidel seit 1934 arbeitete: „Was ich im Lennacker versuchen möchte darzustellen, ist sowohl die Sendung der evangelischen Kirche, als auch ihr Versagen an ihrer Sendung bis in unsere Zeit“⁸⁰.

Das Jahr 1934 bildete eine wichtige Zäsur im Leben der Dichterin, zumal es auch das Sterbejahr Willy Seidels ist, des von Ina Seidel viel geliebten und geschätzten Bruders. Der plötzliche Tod Willy Seidels brachte die Dichterin dazu, seine unveröffentlichten Gedichte, Briefe und Erzählungen zu sammeln und herauszugeben. Der Nachlassband *Der Tod des Achilleus* erschien 1936, eingeleitet mit einem von Ina Seidel verfassten Kapitel über das Leben und Werk

⁷⁸ C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 97.

⁷⁹ Vgl. M. JASPER: *Verfangen im Ungeist. Symposium zieht Lehren aus dem Fall Ina Seidel*. In: „ALG Umschau“ Nr. 33 / September 2004, S. 2–3.

⁸⁰ Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1935. In: C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 302.

ihres Bruders. Als ein Versuch, eine Zwischenbilanz aus dem eigenen Leben zu ziehen, ist das Erinnerungswerk *Meine Kindheit und Jugend. Ursprung, Erbteil und Weg* zu verstehen, das in Ina Seidels fünfzigstem Lebensjahr publiziert wurde. Ihre biographischen Äußerungen nehmen die Form nüchterner und sachlicher Berichte an, die sich auf die Darstellung bestimmter Lebensstationen, Ereignisse und geschichtlicher Gegebenheiten konzentrieren. Um mit Georg Seidel zu sprechen: „Das Buch [*Meine Kindheit und Jugend* – N.N.M.] enthielt vielerlei Tatsachen und Zeitbilder, aber kaum persönliche Bekenntnisse. Sie [Ina – N.N.M.] neigte nie zu intimen Mitteilungen“⁸¹. Und sie selbst begründet ihr Vorgehen, die eigene Person in den Hintergrund zu stellen, auf folgende Weise:

Sie haben recht mit ihrer Vermutung, daß ich an meinem eigenen Leben stets weniger interessiert war als *am Leben überhaupt*: [...] Eine Autobiographie, ein Lebensbericht also, darf sich *keiner Kunstform* bedienen, es sei denn, der Autor traute sich zu, einen ‚Grünen Heinrich‘ zu gestalten, oder Wahrheit mit Dichtung zu durchdringen⁸².

Obschon im Jahre des Umzugs nach Starnberg der Gedichtband *Tröstliche Begegnung; Dichter, Volkstum und Sprache* (versammelte Reden und Aufsätze) sowie die Novellensammlung *Spuk in des Wassermanns Haus* publiziert wurden, erlebte die Dichterin eine Art Schaffenskrise: „Die Kehrseite einer Überempfindlichkeit für die Fülle der Lebenserscheinungen, die mich in diesen Jahren beherrscht, ist die Unfähigkeit zur Lyrik und zur Novellistik. Die Gefahr der Dezentration, immer meine größte Gefahr, ist akuter denn je“⁸³.

Trotz dieser Gefahr gab Ina Seidel die schriftstellerische Betätigung nicht völlig auf und setzte die Arbeit an ihrem zweiten „inspirierten“ Werk fort, dem Roman *Lennacker*,

dem Buch des protestantischen Pfarrergeschlechts, in dessen Geschichte sich die ganze Geschichte der ev. Kirche spiegeln soll. Es ist ein inspiriertes Buch, wofür ich unsäglich dankbar bin. «Das Wunschkind» war auch eins. Ich bemerke den Charakter an gewissen Zügen, die gewiß nicht ‚von mir‘ sind, im Sinne als hätten sie erdacht werden können⁸⁴.

Der Roman *Lennacker. Das Buch einer Heimkehr*, die Familiensaga der Pastoren Lennacker, wurde 1938 veröffentlicht. In 12 Kapiteln, die den 12 nächtlichen Fieberträumen des Oberleutnants Hans Lennacker entsprechen, wird die Geschichte seiner Ahnen geschildert. Diese sich in der Zeit von der Reformation bis

⁸¹ Ebd. S. 298.

⁸² I. SEIDEL: *Fiktiver Brief als Vorwort zur Fortsetzung des „Lebensbericht“ (aus dem Jahre 1970)*. In: C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 189.

⁸³ Tagebucheintrag aus dem Jahre 1935. In: C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 297.

⁸⁴ Tagebucheintrag aus dem Jahre 1934. In: C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 89.

ins 19. Jahrhundert abspielenden novellenartigen Episoden werden durch eine im Jahre 1918 angesiedelte Rahmenerzählung zusammengehalten.

1940 folgte dem formal wirklichkeitsnahen Roman die längere lyrisch-magische Erzählung *Unser Freund Peregrin. Aufzeichnungen des Jürgen Brook*, die Geschichte der Geschwister Georg und Tanja, in der sich Spuren von Ina Seidels jahrzehntelanger Beschäftigung mit dem Dichter Novalis bemerkbar machen⁸⁵. *Peregrin* ist zugleich Ina Seidels letzte erzählende Veröffentlichung für ein Jahrzehnt.

Die ersten Kriegsjahre verbrachte Ina Seidel teilweise in Starnberg, teilweise in München, wo sie eine Wohnung mietete⁸⁶. Diese Wohnung gab dem Ehepaar die Möglichkeit, in verschiedenen Bibliotheken zu arbeiten und sich gewissermaßen von der schrecklichen Realität, in welcher der Sohn Georg Seidel ab 1940 als Soldat dienen musste, abzukapseln. Ina Seidel wurde aber von der Öffentlichkeit nicht vergessen: 1942 erhielt sie den Grillparzer-Preis der Stadt Wien für das Gesamtwerk, *Das Wunschkind* erfreute sich nach wie vor einer großen Popularität. Die Münchener Bibliotheksrecherche mündete in die Anfertigung dreier Biographien romantischer Dichter (*Achim von Arnim*, *Bettina*, und *Clemens Brentano*), die 1944 veröffentlicht wurden.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ging auch ein weiterer Lebensabschnitt der Dichterin zu Ende: 1945 starb in Starnberg die Mutter Emmy Seidel, kurz danach folgte ihr nach monatelangem Krankenhausaufenthalt Inas Mann Heinrich Wolfgang Seidel. In Starnberg lebte Ina Seidel von nun an mit ihrer Tochter Heilwig und deren vier Kindern und einige Jahre mit dem Sohn Georg Seidel. Als sie ihren Mann verlor, war sie sechzig Jahre alt – ihr Arbeitsdrang ließ jedoch nicht nach: 1948 wurde sie als Gründungsmitglied in die Bayerische Akademie der Schönen Künste gewählt, 1949 erschien eine Auswahl ihrer *Gedichte*. Sie befasste sich in dieser Zeit mit Übersetzungen (Thomas Wolfes *Briefe an die Mutter*), brachte auch die Werke und Briefe ihres Mannes heraus (*Aus dem Tagebuch der Gedanken und Träume*, 1946, *Um die Jahrhundertwende*, 1952) und betreute das Erscheinen der Werke ihres Bruders. Die Stadt Braunschweig ehrte die Dichterin 1949 mit dem Wilhelm-Raabe-Preis.

In den 50er Jahren erschienen die letzten größeren Prosaarbeiten der Schriftstellerin: die Romane *Das unverwesliche Erbe* (1954) und *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook* (1959). Die Entstehungsgeschichte von *Das unverwesliche Erbe* reicht jedoch in das Jahr 1932 zurück, in welchem es zusammen mit *Lenacker* konzipiert wurde. Von Anfang an sollte der Roman ebenfalls als eine Art

⁸⁵ Die Dichterin besuchte in Weißenfels das Haus, in dem Novalis wohnte, und ging auch zu seinem Grab. Über die Bedeutung des Dichters für ihre künstlerische Entwicklung äußert sie sich selbst: „Von allen Dichtern, die ich seit meiner Kindheit kennengelernt, bewundert und geliebt habe, gibt es doch nur einen einzigen, der bis aufs tiefste auf meine Entwicklung eingewirkt hat: Novalis“. Tagebucheintrag aus dem Jahre 1971. In: C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 190.

⁸⁶ Vgl. P. Noss: *Ina Seidel...*

Ergänzung zum *Lennacker* fungieren, er war als „gleichsam ein linker Flügel des Hauptgebäudes“⁸⁷ gedacht. Während sich *Das Buch einer Heimkehr* auf Lennackers Vorfahren väterlicherseits konzentriert, rücken in *Das unverwesliche Erbe* drei Generationen der Mütter in den Vordergrund: Charlotte, Elisabeth und Marie werden hier zu Trägerinnen der zwischen 1813 und 1914 spielenden Handlung. Mit der Gestalt Charlotte Dornblühs, der unehelichen Tochter Delphine Loriots, wird auch eine direkte Verbindung zum *Wunschkind* hergestellt. Ähnlich wie im *Lennacker* berührt die Dichterin in der Fortsetzung die Fragen der Konfession: sie zeigt die Wirkung der katholischen und evangelischen Glaubenshaltung auf das Schicksal und die Entscheidungen eines Einzelnen, indem sie ihre Heldin Elisabeth eine konfessionelle Mischehe eingehen lässt. Ein Jahr nach dem Erscheinen von *Das unverwesliche Erbe* wurde Ina Seidel von der als Berliner Akademie der Künste wiederbelebten Preußischen Akademie erneut zum Mitglied gewählt.

Ebenfalls der Roman *Michaela* knüpft an frühere Texte Ina Seidels an, indem er den *Peregrin*-Erzähler, Jürgen Brook, zum Vermittler des Geschehens macht und die Geschichte der Lehrerin Muriel, ihres Sohnes Rainer und dessen Frau Renée aus der Erzählung *Renée und Rainer* weiterspinnst. Das kompositorische Prinzip bildet hier ähnlich wie bei *Lennacker* die Rahmenhandlung: der äußere Rahmen besteht aus Reflexionen und Erinnerungen des Chronisten Jürgen Brook, die er um das Jahr 1950 niederschreibt, die eigentliche von ihm erzählte Binnengeschichte spielt sich zur Zeit des Nationalismus ab. Der Roman, der ursprünglich den Titel *Helden waren wir nicht* tragen sollte, zeigt Verhaltensweisen und Lebensläufe einer Gruppe von Vertretern des deutschen Bildungsbürgertums zur Zeit des nationalistischen Regimes und ist als Versuch der Vergangenheitsbewältigung und Aufarbeitung des eigenen Fehlverhaltens im Nazi-Deutschland zu verstehen⁸⁸. Den tief persönlichen Charakter dieses Werkes betont Ina Seidel selbst: „Was es mir erschwerte, den nötigen kritischen Abstand zu dem zu finden, ist eben die Tatsache, daß ich zuviel Allerpersönlichstes hineinverbaut habe“⁸⁹.

Im Umkreis der letzten großen Romane entstanden mehrere Erzählungen, darunter das melancholische Prosastück *Fahrt in den Abend* (1955), die Geschichte eines pensionierten Arztes, welcher sich in den Abend fahrend allmäh-

⁸⁷ Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahre 1954. In: C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 354.

⁸⁸ Über die Aufnahme des Romans siehe mehr bei: H. HÄNTZSCHEL: „*Deutsches Verhängnis*“. In: Ina Seidels Roman „*Michaela*“ aus dem Jahr 1959 und seine Rezeption. In: A. HUMMEL, S. NIEBERLE (Hg.): *weiter schreiben, wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der 50er Jahre. Festschrift für Günter Hüntzschel*. München 2004, S. 56–72.

⁸⁹ Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1960. In: C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 182. Czesław Karolak behauptet dagegen, dass das „auf der Oberfläche des Klappentextes [des Romans – N. N. M.] deklariertes [...] ‚Hinabgraben in die Geschichte‘“ im Grunde ausbleibe. Siehe mehr dazu: C. KAROLAK: „*In die Geschichte hinabgraben...*“. In: Ina Seidels erzählerische Selbstdarstellung. In: I. SELLMER (Hg.): *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert: (Auto-) Biographien unter Legitimierungszwang*. Frankfurt am Main 2003, S. 73–80, hier S. 78.

lich seinem Tod nähert, eine Geschichte „wie man sie nur im Alter schreiben kann“⁹⁰. In anderen kürzeren Prosatexten wirft Ina Seidel Themen und Probleme auf, die bereits in ihren früheren Werken aufgetaucht sind: so beschreibt sie z. B. in *Geschichte einer Frau Berngruber* (1953, entstanden 1944) den Läuterungsprozess einer älteren Frau, die selbst kinderlos die mütterliche Seite ihrer weiblichen Natur entdeckt und auf die eigenen Ansprüche zugunsten des Wohlergehens des angenommenen Kindes verzichtet. Ein als Roman geplanter Prosatext „aus dem Berlin der Gegenwart“⁹¹, *Der Maskenverleiher*, bleibt unvollendet.

Die übrigen in den 50er und 60er Jahren veröffentlichten Werke tragen deutliche biographische Züge: die Erzählung *Osel, Urd und Schummei* (1950) ist eine Kindheitsskizze, die in veränderter Fassung 1962 als *Vor Tau und Tag. Geschichte einer Kindheit* veröffentlicht wurde und welche als Ina Seidels Auseinandersetzung mit dem tragischen Tod des Vaters Hermann Seidel ausgelegt werden kann. Ebenfalls 1962 wurden in der Form eines Bilderbuches Seidels Erinnerungen an Berlin publiziert (*Berlin, ich vergesse dich nicht!*). In dem vorangehenden Erinnerungswerk *Drei Städte meiner Jugend* (1960) wendet sich die Autorin wiederum ihren Jugendjahren in Braunschweig, Marburg und München zu. Den autobiographischen Texten schlossen sich die zwei letzten Erzählbände an: *Quartett* (1962) und *Die alte Dame und der Schmetterling* (1964), die jedoch in der Mehrheit bereits veröffentlichte Prosastücke versammeln. In *Frau und Wort* (1965), einer Aufsatzsammlung, wurden ebenfalls einige schon in dem ersten Sammelband mit Essays und Reden (*Dichter, Volkstum und Sprache*) gedruckte Aufsätze aufgenommen. Die kritischen Betrachtungen der Dichterin werden hier jeweils einem anderen Themenkreis zugeordnet: der Frau als Dichterin, den Aufgaben und Fragen der Literatur und der Religion. Die ebenfalls in die 60er Jahre zurückreichenden Skizzen einer Doppelgänger-Geschichte blieben unvollendet.

In den 70er Jahren folgten außer dem *Lebensbericht* keine neuen Veröffentlichungen mehr. Der ursprünglich auf zwei Teile angelegte *Lebensbericht* endet mit dem Jahre 1923 und nimmt ganze Teile der ihm vorausgehenden Kindheits-erinnerungen (*Meine Kindheit und Jugend*) wortwörtlich auf. In einem im Jahre 1972 publizierten Interview mit Ina Seidel stellt die Schriftstellerin Angelika Mechtel fest: „An ihrem 85. Geburtstag wurde [Ina Seidel] allenthalben gefeiert. Sie ist nicht vergessen, auch wenn ihre Leserschaft ständig abnimmt“⁹².

Ina Seidel verlebte ihre letzten Tage in einem Krankenhaus in Ebenhausen. Sie starb am 2. Oktober 1974 im Alter von 89 Jahren.

⁹⁰ Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1952. In: C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 353.

⁹¹ C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 349.

⁹² A. MECHTEL: *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente*. München 1972, S. 105–107, hier S. 105.

Theoretische Annäherung

2.1.

Johann Jakob Bachofens Theorie des Mutterrechts und der Mütterlichkeit

Die Theorie Johann Jakob Bachofens (1815–1887), des Schweizer Juristen und Altertumsforschers, die er in dem 1861 erschienenen Werk *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* skizziert hat, stellt den Versuch dar, die Entwicklung der menschlichen Zivilisation aus einer bisher nicht beachteten Perspektive zu schildern¹. Diese Entwicklung beschreibt der Forscher als einen dreistufigen Prozess: in seiner detaillierten Untersuchung betont er die Bedeutung einer neuen, zum ersten Mal von ihm charakterisierten Kulturperiode, welche er „das gynaiokratische Zeitalter“² nennt. Es handelt sich hier um eine Entwicklungsstufe, in welcher alle Maßstäbe vom weiblichen Standpunkt aus gesetzt wurden und das geltende Recht das Mutterrecht war. Diese mutterrechtliche Kulturperiode versetzt der Forscher in die vorantike Zeit. Das Zeitalter der Mutter unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von der klassischen antiken Zeit, die diese Stufe in der Entwicklung der Menschheit verdrängen und überwinden musste. Als Beispiel der Völker, in denen das Mutterrecht galt, nennt der Forscher u. a. die Lyker, Karer und Arka-

¹ Dass Ina Seidel die Theorie Bachofens kannte, bezeugt der folgende Abschnitt aus dem letzten Roman *Michaela*: An einer Textstelle äußert sich eine weibliche Gestalt wie folgt: „Verschonen Sie uns mit Mütterlichkeit! Uff! Ich kann das Wort nicht mehr hören. Wenn der alte Bachofen geahnt hätte, was er heraufbeschwor, hätte er es wohl vermieden, sich so in dieses Thema hineinzuknien. Ich nehme das zu seinen Gunsten gerne an“ (M. S. 327).

² J. J. BACHOFEN: *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart 1861, S. XV. Ich benutzte hier das im Internet zugängliche E-Book, das unter der folgenden Adresse abrufbar ist: <<http://books.google.de/books?id=FYEBAAAAQAAJ&printsec=titlepage&hl=pl>> Beim Zitieren wird im laufenden Text die Seitenangabe mit der Sigle B in Klammern angegeben.

der, wobei er hervorhebt, dass das Mutterrecht nicht die Erfindung einiger Völker ist, sondern den Charakter einer allgemeinen historischen Epoche hat. In seinen Ausführungen bezieht sich der Forscher nicht auf geschichtliche Zeugnisse und Unterlagen, sondern benutzt als Grundlage seiner sorgfältigen Analyse Mythen und Symbole der Griechen, Ägypter und Römer, weil er in den literarischen Quellen die Bestätigungen seiner Thesen findet. Die mythische Überlieferung war laut ihm der „getreue Ausdruck des Lebensgesetzes jener Zeiten“ (B. S. VII), der Mythos selbst sollte für die Echtheit des Mutterrechts bürgen, weil der Ursprung nicht nur in der Geschichte, sondern auch im Mythos liege.

Wie gesagt, kann man laut dem Forscher die Geschichte des Menschengeschlechts in drei Perioden unterteilen: die erste und ursprünglichste Zeit bildet „regellose[r] Hetärismus“ (B. S. XXVII), welchem die eben erwähnte Periode des Mutterrechts folgte, die wiederum durch das Zeitalter der Paternität (Bachofen benutzt die Bezeichnung Patriarchat, bzw. patriarchalische Ordnung nicht), verdrängt wurde. Jeder der drei Epochen ordnet Bachofen ihr eigenes Symbol zu, jeweils einen anderen Himmelskörper, der eine besondere Bedeutung für die bestimmte Epoche hatte. So war der Hetärismus tellurisch (mit der Erde verbunden), das Mutterrecht lunarisch (zum Mond gehörig) und das Vaterrecht solarisch (der Sonne verpflichtet). Diese Bezeichnungen spielen darauf an, in welchem Maße eine Mutter die Vaterschaft ihres Kindes bestimmen konnte, d. h. inwieweit sie sich dem männlichen Licht – dem Mond oder der Sonne – näherte.

Die ursprünglichste Epoche, der Hetärismus, war die Periode einer anarchischen Vorherrschaft weiblichen Geschlechts, gekennzeichnet durch Promiskuität und Treue zu der wilden, ungezähmten Natur, bei der die Bestimmung der väterlichen Herkunft des Kindes keine Bedeutung hatte. Aus diesem Grunde wurde der Hetärismus mit der Erde assoziiert, die das ‚dunkle‘, von keiner Lichtquelle durchdrungene Wissen um die Vaterschaft symbolisiert.

Diese „wilde Sumpfvvegetation“ (B. S. XXIX) wurde durch die zweite Epoche, die Etappe des Mutterrechts überwunden, der sog. Gynaiokratie, in welcher „die strenge Zucht des Lebens“ (B. S. XIX) der sexuellen Freizügigkeit der Frauen Einhalt gebot. Der Durchbruch zu einer neuen Entwicklungsstufe gelang durch die Einführung der Institution der Ehe, die für die Zähmung der hemmungslosen Sexualität des Hetärismus sorgte. Die Gynaiokratie bedeutete die Fortsetzung der weiblichen Regentschaft, die diesmal als die „Herrschaft des gebärenden Leibes“ (B. S. XIX) verstanden wurde. Das mutterrechtliche System charakterisierte darüber hinaus die Treue zur kultivierten Natur, die durch Ähre und Saatkorn versinnbildlicht wurde. Symbolisch repräsentierte die Etappe des Mutterrechts darüber hinaus der Mond, wobei die Erde weiterhin eine wichtige Rolle spielte, weil sie zur Trägerin des Muttertums wurde. Eine symbolische Bedeutung hatte in diesem Zusammenhang ebenfalls die mütterliche Nacht, aufgefasst als eine „chthonische Macht“ (B. S. XXIX). Als das weibliche Prinzip wurde auch der Ozean verstanden.

In der Entfaltung des mutterrechtlichen Zeitalters weist Bachofen auf eine Zwischenstufe hin, die infolge der Verbindung der Gynaikokratie mit dem Kult von Dionysos angetreten wurde. Der Kult des Gottes der Ekstase und des Weines hatte eine Rückwendung zum Erotischen und Sinnlichen zur Folge, die wiederum die „Versinnlichung des Daseins“ (B. S. XXIII) herbeiführte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass laut Bachofen diese Erotisierung des Lebens eine breite gesellschaftliche Wirkung hatte: sie habe nämlich zum Verfall der staatlichen Ordnung geführt. Der Zerfall des staatlichen Systems begünstigte wiederum das Entstehen der Demokratie. Dieser Prozess verleitet den Forscher zu der Bemerkung, dass die „fleischliche Emancipation“ mit der „politischen Emancipation“ (B. S. XXIII) einhergehe.

Eine weitere Zwischenetappe der mutterrechtlichen Epoche ist ihre „amazonische Steigerung“ (B. S. XXIV), die sich in einer besonderen Intensivierung der weiblichen Macht zeigt und eng mit dem Hetärismus verbunden ist. Trotz dieser Affinität mit der Periode der Prostitution wird das Amazonentum von Bachofen nicht eindeutig negativ beurteilt, weil er in dem „bewaffneten Widerstande“ (B. S. XXV) der Frau ihre Auflehnung gegen die Erniedrigung, die sie seitens des Mannes erfahren hat, erblickt. Das Amazonentum bildet die Vorstufe der Gynaikokratie und unterscheidet sich von ihr grundsätzlich dadurch, dass die Amazone als „Feindin dauernder Verbindung“ (B. S. XXVII) die Institution der Ehe ablehnt. Daher ergibt sich auch ihre Flucht vor der männlich konnotierten Sonne und ihre Vorliebe für den dem Weiblichen vorenthaltenen Mond.

Die dritte Kulturstufe, durch das Prinzip des Vaters beherrscht, bedeutet das Zurücktreten der mütterlichen Herrschaft und die Übergabe der Macht der Mütter an ihre Söhne. Zu den Vertretern der Paternität zählt Bachofen u. a. das antike Athen und Rom. Das Zeitalter des Vaters bringt die „Losmachung des Geistes von den Erscheinungen der Natur“ (B. S. XXVII), der göttliche Charakter der Mutter wird von der Göttlichkeit des Vaters verdrängt. Ähnlich wie die Gynaikokratie war auch das Zeitalter des Vaterrechts keine einheitliche Erscheinung: in seiner Analyse der Entwicklung weist Bachofen auf zwei Zwischenstadien hin, die sich voneinander durch den Grad der männlichen ‚Anständigkeit‘ unterscheiden. Das erste Stadium ist die auf den körperlichen Genuss eingestellte „dionysische Paternität“ (B. S. XXX), die „phallisch zeugend“ war und stets den weiblichen „empfangenden Stoff“ suchte. Diesem Stadium schloss sich die ‚mehr anständige‘, das Triebhafte ablehnende „apollinische Paternität“ an, welche in die „Reinheit des göttlichen Vaterprinzips“ (B. S. XXX) mündete. Das apollinische Zeitalter ist darüber hinaus durch die völlige Absage an das Weibliche gekennzeichnet: es

läßt alle Idee der Zeugung und Befruchtung, alle Sehnsucht nach dem weiblichen Stoff tief unter sich zurück. [...] Mutterlos ist [Apollons] Paternität eine geistige, wie sie in der Adoption vorliegt, mithin unsterblich, der Todes-

nacht, in welche Dionysos, weil phallisch, stets hineinblickt, nicht unterworfen (B. S. XXX).

Bereits diese kurze Charakterisierung der von Bachofen ausgesonderten Systeme macht deutlich, dass sein Denken ein Differenzdenken ist. Zu den tragenden Elementen seiner Theorie werden zwei sich voneinander grundsätzlich unterscheidende Prinzipien: das Prinzip der Mutter und das Prinzip des Vaters.

Das Mutterrecht bezeichnet Bachofen als „ursprüngliches Lebensgesetz“ (B. S. VII); die in der mutterrechtlichen Periode herrschenden Regeln stehen im krassen Gegensatz zu den später von den Vätern aufgestellten Normen. Das mutterrechtliche Zeitalter wird dadurch charakterisiert, dass die Kinder nicht nach dem Vater, sondern nach der Mutter benannt wurden und dass den Töchtern die ausschließliche Erbberechtigung zustand. Diese Epoche war eine homogene und einheitliche Erscheinung, die vorzugsweise das harmonische Leben des Menschen mit der Natur herausstellte. In der Gynaikokratie überwogen solche Prinzipien wie Allgemeinheit, Unbegrenztheit, Erhabenheit und „ein Zug milder Humanität“ (B. S. XI). Im Mutterrecht sieht Bachofen auch die Grundlage der Ideen der Brüderlichkeit, Freiheit und Gleichheit, weil sie nur aus dem allgemeinen Charakter dieser Periode und der Ablehnung der Zwietracht und des Unfriedens erwachsen konnten.

Typisch für dieses Weltalter der Mutter war darüber hinaus „die Auszeichnung des Mondes vor der Sonne, der empfangenden Erde vor dem befruchtenden Meere, der finstern Todesseite des Naturlebens vor der lichten des Werdens, der Verstorbenen vor den Lebenden [...]“ (B. S. IX).

Diese Gegenüberstellung der elementaren Naturkräfte entsprach der Gegenüberstellung des weiblichen und männlichen Prinzips, wobei das Prinzip Mann eine deutlich untergeordnete Rolle spielte. So hatte in der Familie die Schwester den Vorrang vor dem Bruder, so wie das Schwesterverhältnis überhaupt dem Bruder-Verhältnis voranging. Ebenfalls entschied die direkte Bindung des Kindes an den Mutter- und nicht den Vaterstamm über Erbschaftsfolge. Eine besondere Rolle spielte dabei die jüngste Geburt: die jeweilige Erbin (und nicht der Erbe, weil das Sukzessionsverhältnis, wie gesagt, lediglich zwischen Mutter und Tochter bestand) war nicht das älteste, sondern das kleinste Kind. Dies geschah aufgrund der logischen Überlegung, dass der jüngste Nachkomme im Unterschied zu dem ältesten länger leben wird.

Die Bevorzugung der Erde und der chthonischen Mächte vor den anderen Naturgewalten hing, wie bereits gesagt, mit der engen Beziehung dieser Periode zur Natur, aber auch überhaupt zu allem Stofflichen zusammen: Um mit Bachofen zu sprechen: „das gynaikokratische Dasein ist der geordnete Naturalismus, sein Denkgesetz das Stoffliche, seine Entwicklung eine überwiegend physische [...]“ (B. S. XVIII).

Neben dem Stofflichen zählt Bachofen auch die Religion zu einer wichtigen Grundlage des mutterrechtlichen Systems. Dieses Zeitalter war nämlich, um wieder Bachofen zu zitieren, „durch und durch vom Glauben beherrscht“ (B. S. XIII). Die Religion gehörte wiederum zum Wirkungsbereich der Mutter: denn die irdische Mutter habe laut Bachofen ihr Vorbild in der göttlichen Urmutter Demeter, ihr habe sie als ihre Priesterin zu dienen. Die Mutter als Hierophantin, d. h. als die Oberpriesterin und Lehrerin der heiligen Bräuche³, wurde dadurch zur Stellvertreterin der Göttin Demeter auf Erden erhoben. Das Hervortreten priesterlicher Frauen ist deswegen charakteristisch für die Zeit der Gynaikokratie. Die Dominanz der Priesterinnen im gesellschaftlichen Leben bedeutet keineswegs die Rückwendung zu einer zeremoniell-rituellen Glaubenshaltung: denn die Grundlage der Gynaikokratie ist eine Religion, die auf die „Pflege und Entwicklung des Mysteriösen, Jenseitigen, Übersinnlichen“ (B. S. XVI) gerichtet ist. Diese besondere Stellung der Frauen als Vermittlerinnen zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen hängt auch damit zusammen, dass laut Bachofen die Gynaikokratie in dem Glauben wurzelt, dass „an der Spitze der Dinge“ ein weibliches „Naturprinzip“ (B. S. 32) stehe, dass also der Ursprung allen Seins im Weiblichen liege. Die Rolle dieser weiblichen Kraft analysiert er u. a. am Beispiel der römischen Frauen, die die Große Mutter in der Göttin Mater Matuta oder Ino-Matuta verehrten:

Ino-Matuta ist das weibliche Naturprinzip, das an der Spitze aller Dinge steht, das sterbliche Weib ihr irdisches Abbild, und daher, wie jene an der Spitze der Natur, so sie an der Spitze der Familie. Darum beten die Frauen zu ihr, und nur für ihre Schwestern, nicht für ihre Brüder. [...] In ihr [der Mutter] bilden sie [die Schwestern] eine Einheit, so wie alle irdischen Frauen in der grossen Urmutter Mater Matuta ihren Vereinigungspunkt haben (B. S. 32).

Trotz der vielen positiven Attribute der Gynaikokratie war diese Zeit von Anfang an dem Untergang geweiht, weil dieses Prinzip ein derart ganzheitliches und geordnetes System bildete, dass eine weitere Entwicklung nicht mehr möglich war. Auf die höchste Stufe der Entwicklung angelangt, war das Mutterrecht am weiteren Fortschritt gehindert. Als eine abgeschlossene Periode konnte die Gynaikokratie nur dem kommenden Zeitalter weichen und von ihm verdrängt werden.

Ähnlich wie die mutterrechtliche Periode eine Ambivalenz auszeichnete, zeigen sich auch in der Vorherrschaft des väterlichen Prinzips sowohl positive als auch negative Aspekte. Symptomatisch für das Gesetz des Vaters seien solche Elemente wie Beschränkung oder Einschränkung, Verzicht auf Brüderlichkeit,

³ Vgl. die Bedeutung des Wortes „Hierophant“ in: *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*. Hrsg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1996, S. 706.

Konzentration auf das Individuelle und Neigung zur Zergliederung. Positiv seien dagegen vorzugsweise die „geistige Entwicklung“ (B. S. XXIX) des Vaterprinzips und die damit verbundene Rationalisierung, die wiederum im Gegensatz zu der „stofflichen Gebundenheit“ (B. S. XXIX) der mütterlichen Epoche stehen. Während das Mutterrecht durch „die beharrende Ruhe“ gekennzeichnet sei, wird das Vaterrecht als das „männlich-schaffende Prinzip“ (B. S. XXIX) aufgefasst.

In seinen Überlegungen entwickelt der Schweizer Forscher ein Weiblichkeitskonzept, welchem die Überzeugung zugrunde liegt, dass Mann und Frau fundamental andere Wesen sind. Bachofen betont den Unterschied der Geschlechtscharaktere: Mann und Frau besitzen unterschiedliche Eigenschaften und sind von der Natur aus anders veranlagt. Diese Andersartigkeit bedeutet für ihn keineswegs die Benachteiligung der Frau, sondern wird zur Grundlage ihrer besonderen Stellung in der Gesellschaft.

Zu den wichtigsten Attributen der Frau gehören laut dem Forscher ihre Naturverbundenheit, ihr Religionsempfinden und allen voran ihre Mütterlichkeit. Die „enge Verwandtschaft mit dem Naturleben und dem Stoffe“ (B. S. XV) ist in dem Wesen der Frau fest verankert; deswegen war das Mutterrecht „das Gesetz des Stofflich-Leiblichen, nicht des geistigen höheren Lebens“ (B. S. 10).

Mit dem Wesen der Frau hing auch der tief religiöse Charakter der Gynaikokratie zusammen, da die Frau laut dem Forscher wiederum im Unterschied zu dem Mann ein tieferes Religionsempfinden und stärkeren Glauben entwickeln kann: „Das tiefe, ahnungsreiche Gottesbewusstsein“ sei nämlich „die innere Anlage der weiblichen Natur“ (B. S. XIII). Diese besondere religiöse Veranlagung ermöglicht es der Frau, eine gegenüber dem Mann höher gestellte Position innezuhaben, sie wird zu einer festen Grundlage ihrer gesellschaftlichen Machtstellung. Aber auch dank der „religiösen Weihe“ ist die Frau im Stande, den Sieg über den physisch stärkeren Mann davonzutragen. Die Frau als „die Trägerin des höheren Prinzips, als die Offenbarung des göttlichen Gebots“ (B. S. XIV) berührt gleichsam die Sphäre des Sacrum selbst und wird zur Mittlerin zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen. Diese Glorifizierung der weiblichen Werte erreicht ihren Höhepunkt in der Hierophantie der irdischen Mutter, was wiederum mit der für das Übernatürliche besonders sensiblen weiblichen Natur im Einklang stehe. Denn zu den typisch weiblichen Eigenschaften gehören außerdem die Empfindlichkeit für das Übernatürliche, Göttliche und Wunderbare, Stetigkeit und „Conservatismus des ganzen Daseins“ (S. XVI). In diesem Sinne erweisen sich die Frauen als die berufenen Hüterinnen der Tradition. Mit diesen Charakterzügen hänge die „weibliche Prophetie“ zusammen, die älter als die des Mannes sei. Die Frau versinnbildlicht darüber hinaus die Ideen des Friedens, der Liebe, die „das tiefste Bedürfnis weiblicher Seele“ (B. S. XV) ist, und der Versöhnung, während das Prinzip Mann für Hass, Gewalt und Feindschaft steht.

Dieser ‚humane‘ Charakter der Frau wurzelt wiederum in ihrer ursprünglichsten Fähigkeit, mütterlich zu lieben. Die Mutterliebe definiert Bachofen als

„Lichtpunkt des Lebens, die einzige Erhellung der moralischen Finsternis, die einzige Wonne inmitten des tiefen Elends“ (B. S. X), als „geheimnisvolle Macht, welche alle Wesen der irdischen Schöpfung gleichmäßig durchdringt“, als „das göttliche Prinzip der Liebe, der Einigung, des Friedens“ (B. S. X.). So gesehen wird die mütterliche Liebe zum Ideal der Liebe überhaupt, als eine allgemeine Menschenliebe erlangt sie ihre höchste Qualität.

Das Besondere der Mutterliebe ist es darüber hinaus, dass sie es der Frau erlaubt, über die Grenzen des Privaten hinauszugehen, weil sie von Natur aus im Stande ist, sich nicht nur um die eigene Nachkommenschaft zu kümmern, sondern ihrer mütterlichen Wirkung auch die ganze Gesellschaft zu unterziehen. Grażyna Barbara Szewczyk verweist darauf, dass Bachofens Werk „den Gedanken vom weiblichen Altruismus und ihrem Ursprung aufnimmt und entwickelt“⁴. Laut Bachofen prädestiniert die Mütterlichkeit die Frau im besonderen Maße zur Wohltat, Hingabe, Pflege und Totenklage. Das moralisch Richtige ist in ihrem Wesen gleichsam verankert. Markant ist es, dass Bachofen die Mutter-Kind-Relation als das Verhältnis bezeichnet, „an welchem die Menschheit zuerst zur Gesittung emporwächst“ (B. S. X.). In diesem Sinne erweist sich die Mütterlichkeit als ein Garant der Anständigkeit, Humanität, Kultur und der Menschenwürde. Die Mütterlichkeit wird von Bachofen zu einem Kulturfaktor erhoben; sie ist nicht bloß eine ursprünglich in der Natur wurzelnde Macht, sondern es kommt ihr auch eine moralstiftende Funktion zu. Als eine moralstiftende Instanz in der Gesellschaft, als die Prämisse einer sittlichen Existenz, wird die Mütterlichkeit von Bachofen immer wieder gepriesen. Darüber hinaus vermag es die Mutter besser als der Mann, der Aufgabe der moralischen Erziehung gerecht zu werden. Nach Bachofen ist es eben den Müttern zu verdanken, dass das Menschengeschlecht die erste, barbarische Etappe seiner Entwicklung verlassen und eine höhere Stufe erreichen konnte, in der Sitte und Moral herrschten. Die Mutter als Trägerin dieser Ideen wird auf diese Weise zur Hüterin der Moral, des Rechts und des Friedens, das Mütterliche entpuppt sich als Quelle der staatlichen Ordnung und des Rechts, als ein sinnstiftendes und regelndes Prinzip.

Dabei ist nicht zu übersehen, dass die Mütterlichkeit nicht nur einen ideellen Charakter hat, sondern dass sie auch in einem stofflichen Ursprung wurzelt. Bachofen hebt hervor, dass „die Verbindung der Mutter mit dem Kinde auf einem stofflichen Zusammenhange [ruht]“ (B. S. XXVII). Dem stofflichen Prinzip, der Erde ähnlich, ist die Mutterliebe „empfangend, hegend, nährend“ (B. S. XVIII). Diese stofflich-körperliche Komponente gehört deswegen zum Erscheinungsbild der Großen Mutter: „Alle grossen Naturmütter führen eine

⁴ G. B. SZEWCZYK: *Der Mythos Mutterschaft zwischen Heiligkeit und Profanität*. In: M. CZARNECKA (Hg.): *Mutterbilder und Mütterlichkeitskonzepte im ästhetischen Diskurs*. Wrocław 2000, S. 9–19, hier S. 11.

doppelte Existenz, als Erde und als Mond“ (B. S. 37). Dass die Große Mutter zugleich Erde und Mond ist, verweist folglich auf die erotische Prägung der mütterlichen Gottheit.

So gesehen manifestiert sich die Mütterlichkeit in den Ausführungen Bachofens als ein uneindeutiges und widersprüchliches Phänomen, wobei diese Uneindeutigkeit wiederum für die Frau überhaupt charakteristisch ist, „die das Sinnliche und das Übersinnliche stets unlösbar verbindet“ (B. S. XV). Die Mütterlichkeit geht für Bachofen immer mit der Widersprüchlichkeit einher: „das Gesetz des demetrischen Mutterthums“ spiegelt „das Wechselverhältnis von Tod und Leben“ und stellt „den Untergang als die Vorbedingung höherer Wiedergeburt“ (B. S. XV) dar: Die Mütterlichkeit erweist sich also nicht nur als das lebenspendende und dadurch eindeutig positive Prinzip, sondern nimmt den Charakter eines ambivalenten Phänomens an, indem es den Tod zu einem notwendigen Bestandteil des Lebens erhebt.

Das wechselseitige Verhältnis zwischen Tod und Geburt veranschaulicht die zwei Seiten der Mütterlichkeit: die negative, düster-tödliche und die positive, affirmativ-verheißungsvolle. Mütterlichkeit ist nach Bachofen eine ursprüngliche Kraft, die „alles von ihr Gebildete wieder in ihrem Schosse aufnimmt [...], die Todes wie Lebendiges gleichmässig umfasst [...]“ (B. S. 131).

Mirosława Czarnecka weist in ihren Ausführungen zu Bachofen darauf hin, dass der Forscher das Bild der archetypischen Großen Mutter beschwört:

Die archetypische Große Mutter ist eine dreifigurale Konstruktion, die es erlaubt, positive und negative Attribute in der Gestalt der Mutter zu verbinden: einer Mutter, die sowohl gut als auch böse ist. Sie bedeutet Leben, Wärme, Nahrung, Sicherheit und Glück und gleichzeitig Tod, Rache oder Kampf⁵.

Bachofen hat ohne Zweifel ein originelles Konzept der Entwicklung der menschlichen Zivilisation erstellt, das bis heute diskutiert wird. Umstritten ist es bereits dadurch, dass sich der Forscher auf fiktive Texte stützt und keine geschichtlich nachprüfbaren Beweise liefert. Sein größtes Verdienst zeigt sich meiner Ansicht nach darin, dass er die Allgemeinheit und Offensichtlichkeit der männlichen Vorherrschaft in Frage stellt und die Geschichte des Menschengeschlechts nicht als eine ausschließliche Domäne der Männer darstellt. Bachofen betont die Bedeutung der Frau in der Entwicklung der menschlichen Zivilisation, obwohl er zugleich das Weibliche in der Rolle der Mutter präfiguriert. Indem er jedoch die Stellung der Mutter als einer gottgesegneten Herrscherin und Hüterin der menschlichen Werte in einer zwar nicht mehr existierenden gesellschaftlichen Ordnung analysiert, rehabilitiert er doch zugleich die Würde

⁵ M. CZARNECKA: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX wieku do końca XX wieku*. Wrocław 2004, S. 73. Die Übersetzung aus dem Polnischen kommt von mir – N.N.M.

der Frau in der modernen Gesellschaft und liefert eine überzeugende Erklärung für das Beharren der Frau auf ihrer Andersartigkeit.

2.2.

Die Geschlechterunterschiede nach Georg Simmel

Auf die Ähnlichkeit des Bachofenschen Konzepts mit der Theorie Georg Simmels (1858-1918), des deutschen Soziologen, Philosophen und Kulturtheoretikers, weist Mirosława Czarnecka hin, welche behauptet, dass der Topos der Großen Mutter ebenfalls bei Simmel zur Geltung komme⁶. Seine Geschlechter-Theorie entwickelt Georg Simmel vorzugsweise in dem Werk *Philosophische Kultur*⁷, das 1911 zum ersten Mal veröffentlicht, 1919 und 1923 erneut aufgelegt wurde.

Simmels Verwandtschaft mit Bachofen zeigt sich ebenfalls bereits dadurch, dass er ein Geschlechtermodell zeichnet, dessen Kern die zwischen Mann und Frau herrschende Differenz bildet. Dem Simmelschen Projekt liegt die Überzeugung zugrunde, dass die physiologische Andersartigkeit der Frau ihre psychische Verschiedenheit unmittelbar bedingt. Im Unterschied zu Bachofen bemerkt er, dass die Rolle der Frau in der Geschichte immer eine unbedeutende war und dass sich in der Entwicklung der menschlichen Kultur vielmehr eine auffallende Abwesenheit der Frau verzeichnen ließe⁸.

In seinen Überlegungen zu der Absenz der Frau in der Geschichte geht Simmel davon aus, dass diese geschichtliche Situation teils auf die männliche Superiorität und teils auf die besondere weibliche Natur zurückzuführen sei. Simmel beweist, dass das Mann-Frau-Verhältnis ein Machtverhältnis ist, in welchem der Mann die Position des Dominierenden und Herrschenden hat, auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist. Die vorhandene Ordnung ist in Wirklichkeit eine männliche, die als allgemein gültig anerkannten Normen und Regeln spiegeln eigentlich das männliche Denken:

Wir messen die Leistung und die Gesinnung, die Intensität und die Ausgestaltungsformen des männlichen und des weiblichen Wesens an bestimmten Normen [...]; aber diese Normen sind nicht neutral, dem Gegensatz der Geschlechter enthoben, sondern sie selbst sind männlichen Wesens (S. S. 58).

⁶ Vgl. M. CZARNECKA: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX wieku do końca XX wieku*. Wrocław 2004, S. 76.

⁷ G. SIMMEL: *Philosophische Kultur. Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem*. Leipzig 1919, S. 58–94. Ich benutzte hier die digitalisierte Version dieses Buches, das unter der folgenden Internetadresse abrufbar ist: <http://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_4.htm> (In: H. GESER, M. ROTH, N. ZAPATA (Hg.): *Sociology in Switerland presents: G. Simmel online*. Stand: 28.11.2007) Im laufenden Text werden die Seitenangaben mit der Sigle S in Klammern angegeben.

⁸ Vgl. G. SIMMEL: *Philosophische Kultur*...

Das, was man normalerweise als das Objektive, Sachliche und Allgemein-geltende einstufen würde, hat im Grunde einen männlichen Charakter. Das Männliche erweist sich in diesem Sinne als ein sehr umfassender und scheinbar ‚geschlechtsloser‘ Begriff, in Bezug auf welchen alles definiert wird. Der Mann wird zur Norm, an der alles gemessen wird, und die Männlichkeit selbst zum Maßgebenden: auf diese Weise, so Simmel, setzt sich der Mann als „das Absolute“ (S. S. 93). In dieser Verabsolutierung des Männlichen wurzelt eben die gesellschaftlich sanktionierte Machtstellung der Männer.

Da das Männliche das zugleich Normative ist, wird auch die Frau mit Hilfe von männlichen Kriterien beurteilt. Diese Kriterien sind jedoch nicht für sie gedacht, weil sie durch den Mann und für den Mann geschaffen wurden – darin zeigt sich eben der Grund für die gesellschaftliche Herabsetzung der Frau, die folgerichtig als ein anderes Wesen mit Hilfe von für sie spezifischen Kriterien beurteilt werden müsste. Es entsteht ein ideelles Vakuum, ein Leerraum, in welchem die Frau dennoch existiert und in welchem sie sich behaupten muss. Ihre Existenz nimmt einen paradoxen Charakter an: Sie ist da, ist anwesend, aber nichts gehört ihr, nichts ist ihr eigen, und dessenungeachtet sollte sie versuchen, eine selbstständige Position zu beziehen. Schuld an der Diskriminierung der Frau trägt der Mann auch insofern selbst, als er sie mit einer „Doppelheit der Massstäbe“ (S. S. 61) beurteilt. Laut Simmel sucht der Mann in der Frau auf der einen Seite das spezifisch Weibliche, das, was er selbst nicht ist und nicht besitzt, und zugleich erwartet er von ihr, dass sie „ihm gefallen, ihm dienen, ihn ergänzen soll“ (S. S. 61).

Diese an die Frau gestellten Ansprüche schließen sich aus und sind keineswegs zu vereinigen. Den bisherigen theoretischen Konzepten habe immer die falsche Annahme zugrunde gelegen, dass das Geschlechterverhältnis ein Relationsverhältnis sei. Nach Simmel wurde noch kein Versuch unternommen, die Frau an und in sich zu beschreiben, also nicht als Relationsbegriff. Diese Lücke versucht der Soziologe mit seiner Theorie zu schließen.

Wie bereits gesagt wurde, sind Frau und Mann für Simmel zwei entgegengesetzte Pole, die sich voneinander grundsätzlich unterscheiden. Diese Relation hat jedoch für die Frau eine wesentlichere Bedeutung als für den Mann:

[...] der Geschlechtsunterschied, scheinbar eine Relation zweier logisch äquivalenter, polarer Parteien, ist dennoch für die Frau typischerweise etwas Wichtigeres als für den Mann, es ist ihr wesentlicher, dass sie Frau ist, als es für den Mann ist, dass er Mann ist (S. S. 63).

Das bewusste Empfinden ihrer Geschlechtlichkeit wird für die Frau zu einem festen Bestandteil ihrer Existenz, wobei dieses Bewusstsein der eigenen geschlechtlichen Identität bedeutsamere Folgen für die Frau als für den Mann hat:

Unzählige Male scheint der Mann rein Sachliches zu denken, ohne dass seine Männlichkeit gleichzeitig irgendeinen Platz in seiner Empfindung einnähme; dagegen scheint es, als würde die Frau niemals von einem deutlicheren oder dunkleren Gefühle, dass sie Frau ist, verlassen; dieses bildet den niemals ganz verschwindenden Untergrund, auf dem alle Inhalte ihres Lebens sich abspielen (S. S. 59).

Es wird deutlich, dass weibliches Denken im krassen Gegensatz zum Denken des Mannes steht, wobei das Bewusstsein der eigenen geschlechtlichen Identität den Maßstab bildet: während sich der Mann über seine Männlichkeit gleichsam erheben und die Ebene eines objektiven, geschlechtslosen Denkens erreichen kann, ist das Denken der Frau gänzlich von ihrer Geschlechtsidentität bestimmt. Der weibliche Körper bildet eine Art Bedingungsrahmen des weiblichen Handelns: die Frau scheint in ihrem Körper derart befangen zu sein, dass er sogar ihre Denkweise präfiguriert⁹. So gesehen wird das Geschlecht der Frau zum Käfig, die Verstrickung ins Fleischliche erweist sich als eine unumgängliche Tatsache. Frau-Sein ist für Simmel in erster Linie ein biologisches Faktum. Die männliche Herrschaft in der Gesellschaft ergibt sich eben auch aus diesem Unterschied und der Unfähigkeit der Frau, sich von ihrem Körper-Denken zu befreien, denn nur die Urteile des Mannes haben Allgemeingültigkeitsrecht, werden als objektiv und sachlich eingestuft, während die Urteile der Frau immer geschlechtlich gefärbt sind, wodurch sie immer an ihrer Objektivität einbüßen müssen.

Die Geschlechtlichkeit der Frau ist ebenfalls eine absolut andere als die des Mannes: „Für den Mann ist die Geschlechtlichkeit sozusagen ein Tun, für die Frau ein Sein“ (S. S. 63). Nach Simmel sucht der Mann eine Frau dann auf, wenn er seine sexuellen Begierden stillen will, die Frau indes gestattet den Geschlechtsverkehr meistens nur, um schwanger zu werden. Ihre Sexualität wird nicht zum Selbstzweck, sondern zum Werkzeug, das ihr die Erfüllung eines selbstlosen Zieles garantiert: „Am extensivsten aber zeigt sich die Selbständigkeit des Geschlechtlichen an der Frau in dem von aller weiteren Beziehung zum Manne unabhängigen Verlaufe der Schwangerschaft [...]“ (S. S. 64).

Der Mann braucht die Frau, um sich seiner Geschlechtlichkeit bewusst zu werden, die Frau braucht ihn indes nicht, weil sie sich ihrer Sinnlichkeit stets bewusst ist. Das Geschlechtliche bildet einen unzertrennlichen Bestandteil des Weiblichen, es ist die ursprüngliche Natur der Frau: „[...] gerade die fundamentale, ja absolute Einheit von Sein und Geschlechtlichkeit der Frau macht die Sexualität in ihrem gewöhnlichen männlichen Relationssinne für sie zu etwas Sekundärem“ (S. S. 85).

Die Frau betrachte deswegen den Mann nicht als ein sexuelles Objekt, während er sie ständig dazu machen müsse. Die Sexualität sei nicht das ursprüngliche

⁹ Es lässt sich hier auch eine Affinität zu der Bachofenschen Stoffverbundenheit der Frau feststellen.

Wesen des Mannes, aber doch der Frau. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern basiere folglich auch auf der Annahme ihrer Triebverschiedenheit. Diesen Unterschied vertiefend stellt Simmel „die Frau als das Geschlechtswesen“ par excellence dar, das jedoch nicht auf das andere Geschlecht, den Mann gerichtet sei: „Ihre Geschlechtlichkeit ist gerade viel zu sehr ihre immanente Beschaffenheit.“ (S. S. 66) Diese selbstzentrierte Geschlechtlichkeit der Frau ist keineswegs eine selbstgenügsame Erotik: vielmehr macht sie die Frau zu einem mehr 'reinen' Wesen: „In jener ersteren Hinsicht ist der Mann einmal nach dem rein Sinnlichen hingerissen (im Unterschied zu der tieferen weiblichen Sexualität, die eben deshalb, weil sie weniger affaire d'épiderme ist, im allgemeinen weniger spezifisch sinnlich ist) [...]“ (S. S. 68). Man kann die Feststellung riskieren, dass Simmel hier das Konzept einer altruistischen weiblichen Sexualität entwirft, wodurch sich die Frau als ein dem Mann moralisch überlegenes Wesen erweist.

Diese veredelte Sinnlichkeit der Frau hängt eng mit ihrer Berufung zu einem moralisch richtigen Handeln zusammen. Simmel glaubt nämlich im Unterschied zu Weininger¹⁰, mit dem er ausdrücklich polemisiert, dass die Frau keineswegs ein amoralisches Wesen sei. Der Soziologe betont vielmehr die „Eigenart der Frau auf dem ethischen Gebiet“ (S. S. 81), die sich u. a. darin zeige, dass die Frau das moralisch Richtige gleichsam verinnerlicht habe. Um mit Simmel zu sprechen: „[...] die Sitte, die nichts ist als die Lebensform des sozialen Kreises, das Verhalten, das dieser um seiner Selbsterhaltung willen zum Gesetz geprägt hat, scheint aus dem eigensten Instinkt ihrer Natur zu quellen“ (S. S. 88). Darüber hinaus fällt es der Frau leichter als dem Mann, sich zu einer „schönen Seele“ zu entwickeln, weil dieses sittliche Potenzial in ihr bereits vorhanden ist:

Für sie ist das Charakteristische, dass ihr sittliches Handeln nicht erst der Überwindung entgegengesetzter Triebfedern bedarf, sondern aus der Selbstverständlichkeit eines konfliktlosen Triebes quillt. Für die schöne Seele ist das Leben gleichsam einreihig, sie will von vornherein nur, was sie soll (S. S. 82).

Die schöne Seele¹¹ definiert der Forscher als „die metaphysische Einheit der Natur in uns und der Idee über uns“, die „sich als innere Harmonie unserer Wil-

¹⁰ Otto Weininger (1880–1903) war ein österreichischer Philosoph, der in seinem Hauptwerk *Geschlecht und Charakter* (1903) äußerts misogyne Geisteshaltung präsentierte und die Frauen als amoralische und triebhafte Wesen beschrieb.

¹¹ Der Begriff der schönen Seele kommt ursprünglich auf die in der Aufklärung besonders von Goethe und Schiller popularisierte Theorie der Weiblichkeit zurück. Die schöne Seele war gleichsam dazu prädestiniert, durch ihre besondere weibliche Natur auf den Menschen veredelnd zu wirken und so die moralische Vervollkommenung der ganzen Gesellschaft anzustreben. Sie war stets darum bestrebt, das Edle und Gute zu tun und dazu fähig, eine Balance zwischen Pflicht und Neigung zu finden. Die Verkörperung dieses humanistischen Ideals war die Figur der Iphigenie in Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris* (1787).

lenshandlungen“ (S. S. 82) manifestiere. Zentral in seiner Definition sind folglich die Begriffe Einheit und Harmonie, die wiederum auch spezifisch weibliche Eigenschaften darstellen: die Frau besitzt nämlich die „Einheit als apriorisch inneres Prinzip“ (S. S. 82). Die Fähigkeit der Entwicklung zur schönen Seele ist in ihrem Wesen fest verankert: „Hier liegt der ethische Typus, der unter allen, männlicher- wie weiblicherseits realisierten am tiefsten mit dem weiblichen Grundwesen zusammenhängt, sich am unmittelbarsten aus dessen Lebensformel entwickelt“ (S. S. 83).

Die spezifisch weibliche „Einheit mit der sittlichen Idee“ (S. S. 83) resultiert, wie gesagt, aus der besonderen Beschaffenheit des weiblichen Charakters. Denn laut Simmel ist die Einheit überhaupt ein wichtiges Charakteristikum des Weiblichen, die er als „immanente, innerhalb des subjektiven Lebens sich vollziehende Einheit“ (S. S. 83) auffasst.

Zu den typischen Attributen der Frau zählt Simmel neben der Einheitlichkeit die Permanenz und Beständigkeit ihrer Existenz, dank welchen sie zu einem selbstständigen, von dem Mann unabhängigen Wesen wird; denn „sie ruht in ihrem Weibtum als in einer absoluten Wesenssubstanz und – etwas paradox ausgedrückt – gleichgültig dagegen, ob es Männer gibt oder nicht“ (S. S. 63).

Es wird also klar, dass die Frau nach Simmel vor allem ein Individuum ist, das den Mann als Ergänzung nicht braucht und kein Relationsverhältnis zu der sie umgebenden Welt eingehen muss. „Sichselbstgehören und Insichgeschlossen-sein“ (S. S. 65), „Geschlossenheit“ und „Beisichsein“ (S. S. 73) charakterisieren darüber hinaus das Weibliche: die Frau befindet sich in einem permanenten Zustand des ‚Seins‘, das dem Männlichen ‚Werden‘ entgegengesetzt ist. So gesehen erweist sich die Frau als ein in sich geschlossenes Wesen, das mehr nach innen als nach außen gerichtet ist, weil „das im traditionellen Sinne Weibliche [...] eine in sich zentrierende Eigenart bedeutet [...]“ (S. S. 61). Die Frau ist laut Simmel so selbstzentriert und in sich ruhend, dass sie die Grenze des eigenen Ich nicht überschreitet, weil das nicht in ihrer Natur liegt. Sich die Welt eigen zu machen, gehört dagegen zur Natur des Mannes. So lässt sich auch die männliche Anwesenheit in den historischen Ordnungen und die gleichzeitige Ausschließung der Frau, die an der Peripherie der männlichen Systeme bleiben muss, erklären:

[...] die Frau, deren Sein sich sozusagen auf rein intensiven Voraussetzungen aufbaut, die vielleicht in ihrer Peripherie störrischer und zerstörrischer ist als der Mann, aber, so eng mit dem Mittelpunkt verbunden sich diese Peripherie auch zeigen mag – und in der Enge dieser Verbindung des peripherischen und des zentralen Seins liegt wohl das Grundschemata aller Frauen-Psychologie – in diesem Mittelpunkt expansionsloser und allen ausserhalb gelegenen Ordnungen entzogener ruht (S. S. 68).

Obzwar die Frau ein Zentrum für sich selbst ist, nimmt sie in der Gesellschaft eine periphere Stellung ein: eben diese Selbstzentriertheit schließt eine Bewegung

nach außen aus. Aus diesem Grunde fehlt es dem Weiblichen an der Entwicklungsfähigkeit: ein auf Expansion eingestelltes Handeln liegt einfach nicht in ihrer Natur. Dieses fehlende Entwicklungspotenzial und die Selbstbezogenheit des Weiblichen sind auch die Ursache für die passive Haltung der Frau, die sie in Kontakt zur Außenwelt annimmt:

Eine Existenz, die tief in sich ruht, von Natur her ihren Sinn in reiner Gesamtheit auf die eigen-innerliche, relationsfreie Subjektivität findet, wird in dem Augenblick, in dem sie in die Beziehung zu ausserhalb stehenden Wesen, zu aggressiveren, auf zentrifugale Tendenz gestimmten, eintritt, unvermeidlich die duldende, hinnehmende, passive Rolle spielen (S. S. 73).

Die Hingabebereitschaft wird auf diese Weise zu einem weiteren, natürlichen Merkmal der Frau, zu einer ihr vorbehaltenen Fähigkeit, die der Mann in solchem Maße nicht entwickeln kann. Dafür ist der Mann laut Simmel „zur Produktivität im Sinne jenes Ineinandergehens und gleichzeitigen Selbständigseins von Subjekt und Objekt“ (S. S. 69) befähigt, was wiederum „nicht [die] Angelegenheit“ (S. S. 69) der Frau ist. Der Mann ist das schaffende Prinzip, die Frau steht dagegen für die Passivität.

Zugleich entpuppt sich jedoch diese besondere Beschaffenheit des weiblichen Charakters als eine Art Auszeichnung, dank welcher die Frau in einem unmittelbaren Verhältnis zu dem Ursprung steht:

Es wird sich immer mehr als die eigentliche Formulierung des weiblichen Wesens, nach seinem metapsychologischen Sinne, zeigen: dass seine subjektive Struktur gleichsam nach ihrer rein inneren, gleichsam über den Umfang der Seele nicht hinaus erstreckten Bedeutung, gerade als solche und unmittelbar eine metaphysische Verbundenheit oder Einheit mit dem Sein überhaupt besitzt, mit irgend etwas, was man den Grund der Dinge nennen muss [...] (S. S. 81).

Das Weibliche sei außerdem tiefer als das Männliche an den Ursprung gebunden, weil der Mann diese genuine Beziehung zum Sein erst gewinnen müsse, während die Frau anscheinend aufgrund ihrer einheitlichen und substanziellen Wesensart „den Grund der Dinge“ schneller erfassen könne. In seinen Überlegungen geht aber Simmel noch weiter und scheint sogar die Weiblichkeit überhaupt zum Ursprung allen Seins zu erheben: „[...] dieses einheitlich eigene Sein [ist] zugleich mehr [...] als das eigene [...]; in dem Tiefenmass ihres Versenktseins in sich selbst [sind die Frauen] mit dem Grunde des Lebens überhaupt eines [...]“ (S. S. 83). Diese mit der Urquelle des Lebens assoziierte Weiblichkeit hat für den Forscher einen eindeutig mütterlichen Charakter: „[...] so ist die Frau mehr als weiblich, weil sie die allgemeine, die Geschlechter substantiell oder genetisch zusammenfassende Grundlage darstellt, weil sie die Mutter ist“ (S. S. 89).

In diesem Sinne erweist sich der mütterliche Charakter der Frau ursprünglicher als die Weiblichkeit, die Frau ist in erster Linie eine Mutter und dann erst eine Frau:

Gewiss ist dieses Sein kein farbloses, sondern ein weibliches. Aber seine letzte Tiefe enthebt sich jeder Relation, die es durch den Gegensatz zur Männlichkeit bestimmen könnte, und lässt das Weibliche, dessen erstes und unmittelbares Phänomen die Mutterschaft ist, als ein Absolutes empfinden, von dem das Männliche und das Weibliche im Relationssinne erst getragen ist (S. S. 90).

Mit dieser hier vorgenommenen Verabsolutierung der Mutterschaft scheint Simmel darauf zu verweisen, dass die Mutterschaft die natürlichste Bestimmung der Frau sei und dass die Frau erst in der Rolle der Mutter im völligen Einklang mit ihrer Natur stehen könne. Die Mutter wird für Simmel zum Urweib und das Mutter-Kind-Verhältnis zum „typischsten aller Verhältnisse, das so tief in das Untermenschliche hinabreicht“ (S. S. 87). Das Weibliche in der Gestalt des Mütterlichen bildet das ursprünglichste Prinzip, das die Geschlechter verbindet: „Die Verbindung zwischen beiden [der Frau und dem Mann – N.N.M.] liegt in der Mütterlichkeit“ (S. S. 91).

Wie bereits gesagt, behauptet Mirosława Czarnecka, dass Simmel in Anlehnung an Bachofen den Topos der Großen Mutter beschwöre. Bei den beiden Theoretikern fungiert das ‚Ewig-Weibliche‘ als ein kosmisches Prinzip, das man eigentlich als das ‚Ewig-Mütterliche‘ bezeichnen sollte. Ohne Zweifel präfiguriert hier auch Simmel ähnlich wie Bachofen die Frau in der Rolle der Mutter, zugleich aber scheint er darin die Möglichkeit zu sehen, die Frau von dem Abhängigkeitsverhältnis vom Mann zu befreien: „So kann man sagen: je mehr und tiefer eine Frau in diesem, dem absoluten Sinne Frau ist, desto weniger ist sie in dem relativen, dem auf den Mann differentiell bezüglichen Sinne Frau“ (S. S. 93).

Man kann mit hoher Wahrscheinlichkeit sagen, dass der Forscher hier eine Art Appell an die Frau richtet: sie solle unbedingt die in ihrem Wesen fest verankerte Mütterlichkeit zur Entfaltung bringen und um so stärker die zwischen ihr und dem Mann bestehende Differenz betonen, weil sie dadurch dem männlichen Machtanspruch entkommen und folglich eine autonome Stellung bewahren kann. In der Entfaltung der typisch weiblichen Werte, von denen die Mütterlichkeit der wichtigste ist, könne die Frau anscheinend ihre Selbsterfüllung finden.

2.3.

Die Weiblichkeitskonzepte bei Helene Lange und Gertrud Bäumer

Helene Lange und Gertrud Bäumer zählen zu den prominentesten Vertreterinnen des gemäßigten Flügels der Frauenbewegung: „Helene Lange und

Gertrud Bäumer gelten als die führenden Persönlichkeiten der bürgerlichen Frauenbewegung. Sie haben die Richtung maßgeblich geprägt, Ziele vorgegeben und Lösungsstrategien entwickelt¹².

Helene Lange (1848-1930), Lehrerin und Lehrerinnenausbilderin, war die Leiterin des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins in den Jahren 1902 bis 1921 und Herausgeberin der Zeitschrift „Die Frau. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit“, die als das Organ der bürgerlichen Frauenbewegung galt. Nach der Spaltung der bürgerlichen Frauenbewegung in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in zwei Flügel: den radikalen und den gemäßigten, war Helene Lange viele Jahre im BDF (Bund Deutscher Frauenvereine), der Organisation der gemäßigten Frauenrechtlerinnen, tätig. Die ‚Gemäßigten‘, die sich in ihren Forderungen vorzugsweise auf die Anliegen der Frauen aus dem bürgerlichem Stand bezogen, bildeten den stärksten Zweig der Frauenbewegung.

Gertrud Bäumer (1873-1954), Helene Langes Lebensgefährtin, wie sie Lehrerin, Publizistin und politische Aktivistin, war die Vorsitzende des BDF in den Jahren von 1910 bis 1919. Bäumer ist die Autorin von zahlreichen Reden und Aufsätzen, zusammen mit Lange gab sie das *Handbuch der Frauenbewegung* (1901) heraus, als Herausgeberin wirkte sie ebenfalls an der Zeitschrift *Die Frau*¹³.

Die Position der beiden Aktivistinnen fasst die Politikwissenschaftlerin Barbara Holland-Cunz auf folgende Weise zusammen: „Die TheoretikerInnen der Hochphase der ersten Frauenbewegung in Deutschland unterscheiden sich von den TheoretikerInnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts v. a. durch eine starke positive Stilisierung des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘“¹⁴.

Typisch für die spätere Phase der Frauenbewegung sei darüber hinaus die

Beschreibung des eigentlich Weiblichen, das als würdige, natürliche Ergänzung des Männlichen betrachtet wird: die *idealtypische* Struktur der feministischen Argumentation ist also zeitlich deutlich unterschieden: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominiert eher der gleichheitsbezogene Blick [...]; in der zweiten Jahrhunderthälfte erklären Verweise auf ‘männlichkeitsbesessene’ Abweichungen im Verhalten von Frauen die differenzfeministische These vom besonderen Wert sozialer Weiblichkeit¹⁵.

Wie Barbara Holland-Cunz hervorhebt, charakterisiert die spätere Frauenbewegung vor allem das Differenzdenken. Frauen und Männer sollen zwar gleichbe-

¹² C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer. Ihr Engagement für die Frauen- und Mädchenbildung. Kommentierte Texte*. Bad Heilbrunn 2001, S. 40. Da vor allem Helene Langes Texte programmatischen Charakter haben, wird den Ausführungen dieser Theoretikerin etwas mehr Aufmerksamkeit als den Konzepten Bäumers geschenkt.

¹³ Zu den Biographien der beiden Theoretikerinnen siehe mehr bei: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*

¹⁴ B. HOLLAND-CUNZ: *Die alte neue Frauenfrage*. Frankfurt am Main 2003, S. 43.

¹⁵ Ebd. S. 43.

rechtigt werden, sie sind jedoch keine gleichartigen Wesen: diese fundamentale Andersartigkeit der Geschlechter wird zu einer der wichtigsten Thesen, die sowohl Helene Lange als auch Gertrud Bäumer verfechten und welche zum Ausgangspunkt der von ihnen entwickelten Geschlechtertheorie wird.

Beide Theoretikerinnen betonen, dass Mann und Frau in erster Linie gleichberechtigt sind, obschon vom Wesen her verschieden: „Beide [Geschlechter] sind Menschen, beide mit den gleichen Seelenkräften ausgestattet; für beide ist das höchste Vermögen, von dem als Centrale die übrigen zu regieren sind, die Vernunft“¹⁶. „Die Unterschiede der Geschlechter sind nur quantitative, keine qualitativen“¹⁷, stellt auch Bäumer fest, mit dem Vorbehalt jedoch, dass „die gleichen Eigenschaften bei Mann und Frau in verschiedener Stärke und verschiedener Mischung auftreten“¹⁸.

Diese Differenz der Geschlechter nimmt nach Lange den Charakter eines geistigen Unterschiedes an, sie spricht von der „Thatsache der geistigen Differenzierung, der nicht nur gradweisen, sondern fundamentalen Verschiedenheit der geistigen Eigenart der Geschlechter [...]“¹⁹. Dabei betont sie, dass solche Eigenart auf den physiologischen Unterschied zwischen Mann und Frau zurückzuführen sei, wobei die physiologischen Funktionen keineswegs eine Benachteiligung herbeiführen:

[...] obwohl die Geschlechter körperlich und geistig auf dem gleichen Boden stehen, zeigen sie doch neben der körperlichen auch eine durchgängige geistige Differenz, die nicht auf einer anatomisch nachweisbaren Verschiedenheit der Hirnstruktur beruht, sondern auf der Verschiedenheit der Interessen- und Gefühlsrichtung, die ihre verschiedenen physiologischen Funktionen bedingen²⁰.

Man kann den Eindruck gewinnen, dass sich hier Lange u. a. auf Otto Weiningers misogynen Thesen beruft, um sie einer Kritik zu unterziehen: während sie aber nach wie vor das Biologische zum Ausschlaggebenden macht, lässt sich bei Bäumer eine wesentlich fortschrittlichere Überlegung finden, die aus heutiger Perspektive sehr modern anmutet. Um mit Bäumer zu sprechen:

[...] Der Gattungsscharakter der Frau [ist] nicht nur biologischer, sondern zweifellos mit soziologischer Art, das heißt, [...] nicht nur naturgegeben, sondern auch durch die jeweilige Lage der Frau im Gesamtleben der Frau bestimmt [...]“²¹.

¹⁶ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau* (1896/97). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 87.

¹⁷ G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung* (1911). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 101.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 83.

²⁰ Ebd. S. 87.

²¹ G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung...*, S. 101.

Die These Bäumers lässt dabei an den wohl berühmtesten Satz Simone de Beauvoirs denken: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“²². Diese Überlegung Bäumers führt jedoch keinen Bruch mit ihrer Grundauffassung herbei, dass die Frau vor allem Geschlechtswesen sei²³.

Die Unterschiedlichkeit des männlichen und weiblichen Charakters kann laut Lange darüber hinaus nur potenziert werden: die Entfaltung der wesensgemäßen Unterschiede wird im Prozess der kulturellen Entwicklung der Menschheit immer intensiver:

Die Differenzierung ist gegeben in der Eigenart der Geschlechter; sie steigt mit erhöhter Kultur; der Mann wird immer mehr Mann, die Frau immer mehr Frau, während sich bei uncivilisierten Völkern die Typen verwischen²⁴.

Mit steigender Kultur vertiefen sich folglich die Unterschiede zwischen den Geschlechtern, ihre Entfaltung wird auf gewisse Weise zum Triebmotor der zivilisatorischen Entwicklung; daher müsse auch die Arbeitsteilung diesem Prozess Rechnung tragen. Lange fordert, dass Frauen in solchen Berufen arbeiten sollten, die ihrer Eigenart mehr entsprechen: zu solchen Berufen gehören vorzugsweise die Lehrerin oder die Ärztin. Man müsse die „wesensgemäße Arbeitsteilung“, und keine mechanische vornehmen²⁵. Dank dem entsprechenden Einsatz der Frauen kann die Gesellschaft nur eine Vervollkommenung erfahren: „Schafft uns bessere *Lehrerinnen*, und wir werden bessere *Mütter* und durch diese bessere *Menschen* haben“²⁶.

Die Frau ist zur Betätigung als Lehrerin oder Ärztin besonders berufen, weil sie von Natur aus über entsprechende Eigenschaften verfügt, die solche Arbeit erfordert:

Die Bedingtheit [des weiblichen Wesens] durch die Mutterschaft [...] bringt in die weibliche Eigenart jenen bekannten Zug zum Persönlichen, Konkreten, jene schnellere und tiefere Föhlung mit menschlicher Eigenart; sie ist der Ur-

²² S. DE BEAUVOIR: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 334.

²³ Bäumer weicht auf gewisse Weise dem von ihr aufgeworfenen Problem aus, indem sie feststellt: „So bleibt am Ende doch die Grenze zwischen Natur und Kultur im Wesen der Weiblichkeit unbestimmt oder mindestens unerkennbar. Wir müssen uns darauf beschränken, zu sagen, daß die bleibende gattungsmäßige *Naturbestimmung* der Frau (in Geschlechtsliebe und Mutterschaft) und ihre wechselnde gattungsmäßige *Kulturbestimmung* (als Hausbewahrerin und Pflögerin alles persönlichen Lebens) sich in bestimmten seelischen Eigenschaften ausgeprägt hat, die zusammengekommen einen Typus weiblicher Geistesart ergeben.“ G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung...*, S. 105.

²⁴ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 91.

²⁵ Ebd. S. 92.

²⁶ H. LANGE: *Die höhere Mädchenschule und ihre Bestimmung* (1887). In: E. FREDERIKSEN (Hg.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1895–1915. Texte und Dokumente*. Stuttgart 1994, S. 221.

grund des psychischen Altruismus, des Mitleids, der Liebe, die auch in ihren geistigsten Formen die Züge des Weibes trägt²⁷.

Einfühlungsvermögen, Selbstlosigkeit und Empfindlichkeit charakterisieren Lange zufolge das weibliche Wesen, daher gehören die Armenpflege und die „sociale Hilfsarbeit“²⁸ zu weiteren wesentlichen Wirkungsbereichen der Frau. Ähnlich äußert sich zu dem weiblichen Charakter Gertrud Bäumer:

Sie [die Frau] *braucht* die Abstraktion wenig und hat keine Gelegenheit, ihre Abstraktionsfähigkeit anzuwenden und zu üben. Um so wichtiger muß sie aber das Persönliche nehmen, denn ihr ganzes Wirken ist ja auf die Fürsorge für Persönliches gestellt²⁹.

Aus diesem Grunde ist der „Dienst an lebendigen Menschen“ „eine angeborene, konstitutionelle Eigentümlichkeit der Frau“³⁰. Der „ursprüngliche gefühlsmäßige, unreflektierte Helferdrang ist ein starker und wesentlicher Zug“ der Weiblichkeit:

Stets hat die Frau in der Charitas mehr als eine bloße Pflicht gesehen. Das Wesen hausmütterlichen Wirkens ist Fürsorge, helfender Dienst an anderen. Und die hausmütterliche Güte und tatkräftige Sorgsamkeit ist der eine, gewissermaßen der natürliche Quell charitativen Frauenwirkens³¹.

Begleitet wird dieses fürsorgliche Wirken ebenfalls wie bei Lange durch die Fähigkeit der Empathie: „[...] die Frau vermag durch Anlage und Gewöhnung lebhafter und inniger mitzufühlen“³². Eine Steigerung erfährt diese Eigenschaft in der Nächstenliebe, die wiederum in dem besonderen religiösen Empfinden der Frau wurzelt: „Die Nächstenliebe als die eigentliche praktische Auslösung religiöser Inbrunst – das war eine Beziehung, die von den Frauen besonders nachgefühlt werden konnte“³³.

Der Mann wird dem differenziellen Denken zufolge mit Merkmalen ausgestattet, die im Gegensatz zum Weiblichen stehen:

Der Mann ist, [...] als Gattungswesen der unruhigere, beweglichere, mit mehr Initiative ausgestattete Teil. Die Tatsache seiner größeren Variabilität scheint

²⁷ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 88f.

²⁸ Ebd. S. 95.

²⁹ G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung...*, S. 104.

³⁰ G. BÄUMER: *Eine Metaphysik des Geschlechtsgegensatzes*. (1907/1908). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 98.

³¹ G. BÄUMER: *Charitas und soziale Arbeit* (1914). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 209.

³² Ebd. S. 209.

³³ Ebd.

unbestreitbar; sie sichert seinem Geschlecht die zahlreicheren und größeren Genies, d. h. wirklich schöpferische Geister [...], aber auch den größeren Anteil an der Entartung, an Verbrechertum und Idiotismus³⁴.

Die Veranlagung des Mannes sei nach Lange abstrakter, spekulativer, auf das Systematische, Unpersönliche gerichtet³⁵. Der Mann wird immer Vorrang haben „auf dem Gebiet rein theoretischer oder technischer Wissenschaft“³⁶. Die Fähigkeit zum besseren Abstraktionsdenken spricht dem Manne auch Bäume zu, was daraus resultiert, wie aus dem bereits angeführten Zitat hervorgeht, dass die Frau die Abstraktion nicht brauche und keine Gelegenheit habe, sie anzuwenden und zu üben³⁷. Die Konzentration des Mannes auf die intellektuelle Entwicklung habe zur Folge, dass er sich von seinem naturgegebenen Wesen immer weiter entferne: „Der Kulturfortschritt hat ihn intellektualisiert, so sehr, daß man ihn fast nicht wiedererkennt“³⁸.

Die verschiedenen Eigenschaften der Geschlechter bedingen letzten Endes ebenfalls die Aufgaben, die Mann und Frau im Staat zu erfüllen haben: „Wie der Mann als Staatsangehöriger für Erhaltung, Förderung und Verteidigung seines Landes eintreten muß, so hat die Frau als Staatsangehörige für Behagen, Ordnung und Ausschmückung im Staate Sorge zu tragen“³⁹.

Die weiblichen und männlichen Charaktereigenschaften weisen auf die Polarität des Weiblichen und Männlichen hin: diese These wirft ebenfalls Lange auf, wobei sie der Ehe eine besondere Rolle im Geschlechterverhältnis zuschreibt:

Es ist, als ob der Antagonismus der Geschlechter, die gegenseitige Abstoßung, die eine so charakteristische Erscheinung des unreifen Alters ist und die sich nachher in der Ehe in Liebe und Vertrauen löst, auch im Verhältnis der Geschlechter im großen eine Rolle spielen soll. Auch hier zeigt der Kampf die charakteristischen Zeichen der Unreife⁴⁰.

Dem angeführten Zitat lässt sich entnehmen, dass die Ehe als ein Ort des Friedens fungiert, an welchem die Geschlechter zu sich selbst finden können. Es ist zugleich bemerkenswert, dass sie für Lange ein Ausdruck der Reife ist: somit wird sie, ähnlich wie die Mutterrolle, eindeutig glorifiziert.

Denn die wichtigste Berufung der Frau ist für beide Aktivistinnen die Mutterrolle:

³⁴ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 87.

³⁵ Vgl. ebd. S. 89.

³⁶ Ebd. S. 94.

³⁷ Vgl. G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung...*, S. 104.

³⁸ Ebd. S. 105.

³⁹ H. LANGE: *Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen* (1914). Zit. nach: B. HOLLAND-CUNZ: *Die alte neue Frauenfrage*. Frankfurt am Main 2003, S. 44.

⁴⁰ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 93.

Denn unerschüttert steht eins auch in der neuen Zeit: der Gedanke, daß der *höchste* Beruf der *Mutterberuf* [Hervorhebung im Original – N.N.M.] ist, insofern er den Beruf der Erzieherin des heranwachsenden Geschlechts in sich schließt⁴¹.

Die Mutterschaft macht auch den grundlegenden Unterschied zwischen den Geschlechtern aus, indem sie zu der eigentlichen, naturgegebenen Substanz der Frau erhoben wird: „Das Weib ist zur Mutterschaft bestimmt; diese Bestimmung bedingt ihre physische und psychische Eigenart“⁴². Die gattungsmäßige Bestimmung der Frau zur Mutterschaft betont gegebenenfalls Bäumer, ähnlich wie Lange die Mutterrolle als eine in der Natur der Frau verankerte Berufung darstellend⁴³. Die Mutterliebe wird dabei als das höchste Gefühl überhaupt aufgefasst, als die Liebe par excellence: In der Mutterschaft feiere nämlich „das Gefühl seinen höchsten Triumph“⁴⁴.

Die rein physische Mutterschaft sei weder für Bäumer noch für Lange ein ‚Endzweck‘ der Frau; lediglich dem biologischen Mutterinstinkt zu folgen sei nicht die ausschließliche Lebensbestimmung der Frau. Die Mutterschaft ist vielmehr eine besondere weibliche Disposition, „eine Qualität des Weibes [...], die sein Wesen bedingt, eigenartig färbt, in seinen Bestrebungen bestimmt und der Menschheit einen durch keinen anderen zu ersetzenden Kulturfaktor sichert“⁴⁵. Und Ähnliches findet sich bei Bäumer, die den unübersehbaren Kultur-Beitrag der mütterlichen Frau hervorhebt: Die Frau, die mit der „ewigen mütterlichen Kraft“ ausgestattet ist, welche über den „Mutterinstinkt von Ewigkeit her“ verfügt, könne nämlich die Kultur von ihren „Entartungen“⁴⁶ loslösen. Die Kultur solle durch die weiblichen Werte bereichert werden, wobei diese Parole besonders aktuell für Bäumer wird, die in *Die Frau in der Krisis der Kultur* auf die „Technifikation“, „Künstlichkeit der Lebensweise“, „Verflachung und Versachlichung der menschlichen Beziehungen“⁴⁷ Mitte der Zwanziger Jahre verweist.

Es ist markant, dass Lange ebenfalls die bisherige Entwicklung der Kultur kritisiert. Zugleich bemerkt sie aber, dass die bestehende Ordnung schuld an der untergeordneten Stellung der Frau in der Gesellschaft sei:

Volksbewußtsein ist bis heute Männerbewußtsein. Das ergibt sich schon daraus, daß nie der Mann, stets das Weib als Gegenstand der Betrachtung gesetzt

⁴¹ H. LANGE: *Was wir wollen*. (1893). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 43.

⁴² H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 87.

⁴³ G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung* (1911). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 105.

⁴⁴ H. Lange: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 89.

⁴⁵ Ebd. S. 87.

⁴⁶ G. BÄUMER: *Die Frau in der Krisis der Kultur* (1926). Zit. nach: B. HOLLAND-CUNZ: *Die alte neue Frauenfrage...*, S. 47.

⁴⁷ Ebd. S. 46.

ist. Der Mann ist sich der Mensch *par excellence*. Er ist Träger der Kultur; er gibt das Normalmaß, an dem die Frau gemessen wird, über das sie nach seiner Schätzung sittlich zuweilen hinausragt – dann wird sie als Engel gepriesen – hinter dem sie häufiger aber zurückbleibt, dann wird sie als Teufel geschmäht⁴⁸.

Indem Lange die herrschenden Normen und die vorhandene gesellschaftliche Ordnung als im Grunde männlich entlarvt, stellt sie sich in die Nähe der Theorie von Georg Simmel, welcher in der Superiorität des Mannes die Ursache für den Ausschluss der Frau aus der Kultur erblickte⁴⁹. Die Theoretikerin macht darauf aufmerksam, dass der Mann die Subjektstellung innehat, während die Frau immer zum Objekt reduziert werde, welches paradoxerweise mit den für den Mann und nicht für die Frau aufgestellten Regeln beurteilt werde. Dass sie nicht an den ihrer Eigenart entsprechenden Normen gemessen wird, führt dazu, dass sich der Mann ein klischeehaftes Bild von der Frau entwirft. Die jeweilige Überbetonung der psychischen oder physischen Seite der Weiblichkeit resultiert in der Entindividualisierung und Typisierung des Weiblichen.

Daher sei es notwendig, die einseitige, männliche Kultur durch das Weibliche zu vervollkommen und den Aufbau der bislang ins Abseits gedrängten weiblichen Lebensart zu fördern:

Das Stück weibliche Sonderkultur, das, gering wie es noch ist, doch schon das Frauenberufsleben und die soziale Frauentätigkeit färbt, das, und das allein, ist eigentlich in unserem Sinne Frauenbewegung, d. h. eine Bewegung der Frauen zu dem Ziel hin, den sittlichen Gesetzen ihrer eigenen Persönlichkeit innerhalb der Kulturwelt neben denen Geltung zu verschaffen, nach denen der Mann sie bisher einseitig aufgebaut hat⁵⁰.

Dies sei um so wichtiger, als die menschliche Kultur ihre Entstehung eigentlich der Frau zu verdanken habe: „Die Eigenart der Frau hat die Familie und die Familienkultur erst geschaffen. Sie wäre undenkbar gewesen ohne ihre individuelle Art, die Dinge zu sehen, und ohne jenen Zug zum Ideellen [...]”⁵¹. Und an einer anderen Stelle heißt es ähnlich: „Das Antlitz unserer Kulturwelt, wie sie im Lauf unserer Entwicklung geworden, trägt in seinen durchgeistigten Zügen den Stempel des Weibes, den Stempel der sittlichen Wirkung Jahrtausende langer

⁴⁸ H. Lange: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 82.

⁴⁹ Vgl. das Kapitel zu G. Simmel. Wie A. Tschanz bemerkt, kannte Helene Lange die Texte Georg Simmels und nahm auf sie in ihren Schriften Bezug. Siehe mehr dazu: A. TSCHANZ: *Männlichkeit und Weiblichkeit. Zur Geschlechterproblematik bei G. Simmel*. In: H. GESER, M. ROTH, N. ZAPATA (Hrsg): *Sociology in Switerland presents: G. Simmel online* [2003]. <http://socio.ch/sim/on_simmel/t_tschanz.pdf> Stand: 25.02.2008.

⁵⁰ H. LANGE: *Steht die Frauenbewegung am Ziel oder am Anfang?* (1920/1921). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 72.

⁵¹ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 90.

Familienkultur⁵². Nichts desto weniger sei die Mutterschaft „der Urquell alles sozialen Denkens“⁵³.

Es lässt sich in den angeführten Zitaten eine Affinität zu Bachofens Konzept des Matriarchats feststellen: der Schweizer Forscher vertritt die These, dass eben die Frauen und nicht die Männer freiwillig die Institution der Ehe eingeführt hätten, um die menschliche Zivilisation auf ein höheres kulturelles Niveau zu heben⁵⁴.

Ebenfalls sieht Bäumer in der Ehe einen Kulturfaktor: Während für die Theoretikerin die Geschlechtsliebe und die Mutterschaft die „bleibende gattungsmäßige Naturbestimmung der Frau“ bilden, werde sie als „Hausbewahrerin und Pflegerin alles persönlichen Lebens“ ihrer „Kulturbestimmung [Hervorhebung im Original – N.N.M.]“⁵⁵ gerecht. Familie sei darüber hinaus der „kleine soziale Organismus, dessen Seele die Frau ist [...]“⁵⁶.

Obwohl die Familie „der Kern und das wesentliche Stück ihrer [der Frau] Kulturleistung“⁵⁷ ist, wird sie paradoxerweise zum Ort der weiblichen Versklavung: Lange kritisiert entschieden die Regeln, die in der Ehe herrschen, weil sie die Frau in die untergeordnete Position zwingen und den Mann in der Rolle des absoluten Herrschers befestigen. Das bisherige Geschlechterverhältnis sei ein Hörigkeitsverhältnis, deswegen müsse die Rechtsstellung der Frau eine Veränderung erfahren. Lange ist für eine Gleichstellung der beiden Geschlechter; sie setzt sich für eine auf Partnerschaft und „Kameradschaftlichkeit“⁵⁸ aufgebaute Beziehung ein. Trotz der an dieser Institution vorgenommenen Kritik solle die Ehe nach wie vor die wichtigste Form der zwischengeschlechtlichen Gemeinschaft bleiben, weil sie der unersetzbare Garant der sittlichen Ordnung sei. Lange lehnt sich entschieden gegen die sog. ‘neue Ethik’ auf, gegen die ‘freien Verhältnisse’ zwischen den Geschlechtern. Die sexuelle Emanzipation der Frau stehe im Widerspruch zu ihrer Berufung zur Sittlichkeit, könne daher von den konservativen Frauenrechtlerinnen nicht bejaht werden. Das Wesen der Frau charakterisiert darüber hinaus „eine geistigere Auffassung des Sexuellen“⁵⁹;

⁵² H. LANGE: *Weltanschauung und Frauenbewegung*. (1899/1900) In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 45.

⁵³ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 95.

⁵⁴ Vgl. das Kapitel zu J.J. Bachofen.

⁵⁵ G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung* (1911)..., S. 105.

⁵⁶ G. BÄUMER: *Eine Metaphysik des Geschlechtsgegensatzes*. (1907/1908). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 98.

⁵⁷ H. LANGE: *Fünfzig Jahre deutscher Frauenbewegung*. (1915/1916). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 68.

⁵⁸ H. LANGE: *Die Stellung der Frauenbewegung zu Ehe und Familie* (1908). In: E. FREDERIKSEN (Hg.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1895–1915. Texte und Dokumente*. Stuttgart 1994, S. 147.

⁵⁹ H. LANGE: *Lebenserinnerungen* (1921). Zit. nach: C. VON BRAUN: *Gender, Geschlecht und Geschichte*. In: C. VON BRAUN, I. STEPHAN (Hg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*, S. 10–51, hier S. 37.

durch die Befürwortung des außerehelichen Geschlechtsverkehrs würde also folglich die Frau auf gewisse Weise sich selbst in Frage stellen. Weil die Familie „der Träger der *höchsten* [Hervorhebung im Original – N.N.M.] moralischen und wirtschaftlichen Ordnung“⁶⁰ sei, ist das Ziel der Frauenbewegung, sie zu festigen und nicht zu ihrem Zerfall beizutragen. Die Bejahung eines freien Verhältnisses zwischen den Geschlechtern könnte den Verfallsprozess der Familie nur beschleunigen.

Dennoch solle die Frau sich nicht lediglich im familiären Kreis betätigen, denn „die sittliche Natur des Weibes“⁶¹ impliziere den Eintritt der Frau in einen breiteren Wirkungsbereich, sie eröffne ihr neue Betätigungsfelder. Es gilt, „Kräfte zu sammeln, innerlich zu reifen, aus dem Gattungswesen zur freien Individualität sich zu entwickeln, um dann nach Maßgabe dieser Kräfte auf die Umwelt zu wirken“⁶².

Es ist auffallend, dass die Arbeit an sich selbst, die individuelle Entwicklung eine Vorbedingung für die Umgestaltung der Umwelt bildet. Nach Lange ist es notwendiger, zuerst für das Ziel zu „wachsen“ als es zu „erkämpfen“; sie wendet sich auch gegen die „Veräußerlichung der Frauenbewegung“⁶³. Dass Lange die Bedeutung der inneren Entwicklung der Frau betont, ist insofern relevant, als sie damit eine zu Bachofen und Simmel entgegen gesetzte Position bezieht. Die beiden Forscher gingen nämlich von der Annahme aus, dass das Weibliche kein Entwicklungspotenzial besitze und eine ‚in sich ruhende Kraft‘ darstelle⁶⁴. Den ‚Konservativen‘ zufolge spielt in der Entfaltung der Frau die Mutterliebe eine besondere Rolle, die „nicht als Hemmnis für die geistige Entwicklung, sondern als Wegweiser“⁶⁵ diene. In diesem Sinne behauptet Lange ferner:

Und vielleicht ist nichts im stande, den Sieg der Idee, den Sieg menschlicher Sitte zu so überzeugender Darstellung zu bringen als das Emporwachsen der unterdrückten Sklavin zu geistiger Mutterschaft, zur Herrscherin des Hauses, in dem sie physisch vielleicht die Schwächste ist⁶⁶.

⁶⁰ H. LANGE: *Die Stellung der Frauenbewegung zu Ehe und Familie* (1908). In: E. FREDERIKSEN (Hg.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1895–1915...*, S. 141.

⁶¹ H. LANGE: *Weltanschauung und Frauenbewegung*. (1899/1900) In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 46.

⁶² H. LANGE: *Was wir wollen*. (1893). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 44.

⁶³ Vgl. H. LANGE: *Es gab keine sozialdemokratischen Frauenvereine (Lebenserinnerungen, 1928)*. In: E. FREDERIKSEN (Hg.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1895–1915...*, S. 116.

⁶⁴ Vgl. die vorausgehenden Kapitel.

⁶⁵ Helene Lange: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau* (1896/97). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 88.

⁶⁶ Helene Lange: *Weltanschauung und Frauenbewegung*. (1899/1900) In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 45.

Dem Zitat lässt sich entnehmen, dass die Theoretikerin anscheinend darum bemüht ist, eine Trennungslinie zwischen der biologisch und der psychisch aufgefassten Mutterschaft zu ziehen und die Vergeistigung der elementaren mütterlichen Veranlagung als das Ziel der weiblichen Entwicklung festzusetzen. Dabei ist es nicht zu übersehen, dass dieser Reifeprozess der Frau ein Versprechen der Macht enthält.

Eine Bestätigung für diese These liefert die folgende Äußerung der Frauenrechtlerin:

Wenn die Frau andern helfen will, sich zu entwickeln und zu einem gereinigten Willen zu gelangen, so muß sie erst sich selbst entwickeln in der Schule des Denkens und des Thuns unter eigener Verantwortung. Und wenn aus dieser Schule ihre Eigenart potenziert, edler, feiner hervorgegangen sein wird, dann wird man an die Frau glauben nicht nur als Mutter der Familie, sondern als Mutter der Menschheit⁶⁷.

Der hier von Lange skizzierte Werdegang der Frau lässt sich mit dem Schlagwort der ‚geistigen Mütterlichkeit‘⁶⁸ beschreiben: es ist eine Forderung nach der Sublimierung und Veredelung der Eigenart der Frau, die, wie bereits mehrmals hervorgehoben, vorzugsweise ihr Mutterinstinkt bestimme. Dieser Instinkt müsste also eine Vervollkommnung erfahren, d. h. von der triebhaften Färbung losgelöst und auf ein geistiges Niveau angehoben werden. In diesem Sinne erweist sich das Prinzip ‚geistiger Mütterlichkeit‘ als ein Weg der Befreiung der Frau von der Bindung an die häusliche Sphäre; es ermöglicht ihr auch die Etablierung einer gesellschaftlichen Machtstellung.

Die Veredelung der weiblichen Natur entpuppt sich ebenfalls als Bedingung der sozialen Arbeit; die Verfeinerung des eigenen Charakters solle dem Dienst an der Allgemeinheit vorausgehen:

Erst das durch Vernunft kontrollierte und durch geistige Kultur geklärte Gefühl macht sie [die Frau – N.N.M.] – in Verbindung mit tüchtiger praktischer

⁶⁷ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau* (1896/97). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 96.

⁶⁸ Der Begriff ‚geistige Mütterlichkeit‘ geht auf die Theorien Friedrich Fröbels (1782–1852), der „den Müttern eine besondere Eignung für die Erziehung von Kindern und Jugendlichen zuschrieb“, und Henriette Schrader-Breymanns (1827–1899) zurück und wurde auch unter dem Begriff ‚organisierte Mütterlichkeit‘ propagiert: „Weiblichkeit‘ wurde mit ‚Mütterlichkeit‘ gleichgesetzt, indem die Mütterlichkeit von der biologischen Mutterschaft entkoppelt und allen Frauen auf Grund ihrer ‚naturegegebenen‘ Gebärfähigkeit eine geistige Mütterlichkeit zugesprochen wurde. Unter Rückgriff auf diese These wurde nicht nur die Öffnung pädagogischer und sozialfürsorgender Berufsfelder für Frauen, sondern auch die politische Partizipation von Frauen gefordert, die auf allen Ebenen die einseitig männlich dominierte Welt durch das ‚weibliche Prinzip‘ ergänzen sollten, um so eine grundlegende Reform der Gesellschaft und des Staates einzuleiten“. A. SCHASER: *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933*. Darmstadt 2006, S. 28f.

Schulung – zur Lösung beider Aufgaben fähig [der Aufgabe der Mutterschaft und der sozialen Arbeit – N.N.M.]⁶⁹.

Es ist markant, dass Lange hier von der Frau das Hinausgehen über die rein biologische Bestimmung fordert, eine Art Selbstüberwindung. Dieses Konzept der ‚geistigen Mütterlichkeit‘ fasst Grażyna Barbara Szewczyk auf folgende Weise zusammen:

Dieser Auffassung [dass die Mutterschaft ein innerer Trieb im Sinne der Darwinschen Lehre sei, der die Mütter und nicht die Väter dazu veranlasste, für ihre Kinder zu sorgen – N.N.M.] von der Mütterlichkeit stellten die Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung das Konzept von der geistigen Mütterlichkeit entgegen. Sein zentraler Gedanke war, die natürlich gegebene Mütterlichkeit der Frauen nicht auf die häusliche Sphäre zu beschränken, sondern durch eine, vorwiegend soziale Arbeit der Gesellschaft zugute kommen zu lassen⁷⁰.

Eine Affinität zu der Simmelschen These von der besonderen Prädestinierung der Frau zur ‚schönen Seele‘ macht sich hier ebenfalls bemerkbar: die Überhöhung der eigenartigen geistigen Potenz der Weiblichkeit ist den beiden Konzepten gemeinsam.

So kann es in diesem Kontext nicht verwundern, dass das Beharren auf dem typisch Weiblichen, das mit dem Mütterlichen in Eins gesetzt wird, von den konservativen Frauenrechtlerinnen mit Entschiedenheit verfochten wird. Die Frau solle sich dessen bewusst werden,

daß sie eigenartige Kräfte für das beiden Geschlechtern gemeinsam bestimmte Kulturwerk einzusetzen hat, daß in diesen eigenartigen Kräften, in ihrer Differenziertheit Recht und Pflicht liegt, sich völlig freie Bethätigung für ihre Wirksamkeit zu sichern. Nur dann wird sie ihre sittliche Mission vollenden können⁷¹.

Es ist festzuhalten, dass die Vergegenwärtigung der der Frau zukommenden Rolle eine wesentliche Voraussetzung ihrer gesellschaftlichen Sendung bildet: es scheint notwendig zu sein, dass sich die Frau erst der in ihr ruhenden Potenz bewusst wird, um sie dann anschließend zielgerecht einsetzen zu können.

⁶⁹ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau* (1896/97). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 95.

⁷⁰ G.B. SZEWCZYK: *Der Mythos Mutterschaft zwischen Heiligkeit und Profanität*. In: M. CZARNECKA (Hg.): *Mutterbilder und Mütterlichkeitskonzepte im ästhetischen Diskurs*. Wrocław 2000, S. 9–19, hier S. 11.

⁷¹ H. LANGE: *Weltanschauung und Frauenbewegung* (1899/1900). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 45.

Aus diesem Grunde kann eine Entwicklung der Frau, die auf eine Angleichung an den Mann hinzielt, nicht akzeptiert werden. Im Einklang mit der These von der Differenz der Geschlechter wird die Vermännlichung der Frau als eine unerwünschte Erscheinung eingestuft:

Nicht eine unselbständige Nachahmung des Mannes gilt es, sondern die Ausgestaltung der Eigenart der Frau durch freie Entwicklung aller ihrer Fähigkeiten, um sie in vollem Maße nutzbar zu machen für den Dienst der Menschheit⁷².

Der Wunsch der Frau, unbedingt so zu sein wie der Mann, sich ihm in jeder Hinsicht anzugleichen, ist nach Helene Lange der Beweis für ihre geistige Unselbstständigkeit, eine Art intellektuelle Begrenztheit: „Noch ist Nachahmung des Mannes selbstverständlich: die Norm, die er gesetzt, wird vom geistig noch unselbständigen Weibe acceptiert [...]“⁷³. Die Ablehnung des im traditionellen Sinne Weiblichen sei das Beispiel eines unreifen Denkens, es könne nur in die Irre führen:

[...] so sehen wir in der jungen Bewegung der Frauen manchmal auch männliche Art. Weil sie die innere Unwahrheit der ihnen immer wieder aufgedrängten Überlieferungen über das Wesen des Weibes abweisen, so meinen manche eine ganz besondere Unabhängigkeit des Denkens zu zeigen, wenn sie das genaue Gegenteil von dem thun, was bisher Frauenart war⁷⁴.

Die völlige Ablösung von der traditionellen Weiblichkeitsauffassung ist auch nach Gertrud Bäumer ein Charakteristikum der kämpfenden Frauengenerationen; sie führe zur Verzerrung aller seelischen Werte⁷⁵. Diese Absage an das überlieferte Modell der Weiblichkeit und der Versuch der Angleichung an das Bestehende, also das Männliche, führe einen oft unbewussten Konflikt in der Frau selbst herbei, eine Art Persönlichkeitsstörung, die sich vorzugsweise in der Zerstörung des psychischen Gleichgewichts der Frau zeige:

Viele der Frauen, die auf irgendeinem Gebiet die Aufgabe haben, ihr geistiges Sein an irgendeiner Stelle von dem traditionellen Weiblichkeitsbegriff abzulösen, die es erleben, daß dieser Begriff sich mit ihrer Natur, ihrem Können, ihrer Interessenrichtung nicht deckt, können in diesem Konflikt, der so viel Unbewußtes bewußt macht, sich selbst nicht mehr naiv und richtig einschätzen. Der Gegensatz übersteigert sich ihnen leicht. [...] So kommen die vielen unharmo-

⁷² H. LANGE: *Was wir wollen*. (1893). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 44.

⁷³ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau...*, S. 83.

⁷⁴ Ebd. S. 93.

⁷⁵ Vgl. G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung...*, S. 103.

nischen Typen der Übergangszeit zustande, an denen das wirkliche weibliche Können in der neuen Sphäre sicherlich noch nicht festgestellt werden kann⁷⁶.

Laut Bäumer trenne sich die Frau, die speziell in den Bereichen der Kunst und der Wissenschaft lediglich „Nachahmerin des Mannes“ ist, „von den eigentlichen Quellen ihrer schöpferischen Kraft“⁷⁷. Deswegen solle die Frau zuerst sich selbst studieren, sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung machen, weil dies erst ihre Kunst oder ihre wissenschaftlichen Leistungen auf ein hohes Niveau steigern könne. Es ist frappant, dass Bäumer trotzdem zu bedenken gibt, dass es nicht gewiss ist, ob die weiblichen Leistungen auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft in Zukunft den männlichen gleichwertig sein werden. Unbestritten sei dagegen die Beteiligung der Frau an der Kultur im Sinne der Ergänzung des Vorhandenen mit typisch weiblichen Werten: das Weibliche soll eine bestehende Lücke auffüllen, was wiederum der Mann nicht zu leisten vermag.

Zugleich macht Bäumer auf die Doppelbelastung der Frau aufmerksam, welcher sie im gesellschaftlichen Leben ausgesetzt ist: Weil sie in erster Linie ihre Kräfte für die Familie verausgabe, verlange ihr Engagement in außerfamiliären Bereichen mehr Opfer als vom Mann. Das Wirken der Frau in den Bereichen von Kunst und Wissenschaft werde deswegen erheblich erschwert:

Es läßt sich nicht nur in vielen Lebensschicksalen, sondern auch im künstlerischen und wissenschaftlichen Schaffen der Frauen beobachten, daß sie unter diesem Zwiespalt ihres individuellen Lebens mit dem sozialen Konsensus nicht nur äußerlich, sondern innerlich, nicht nur greifbar und bewußt, sondern auch unbewußt leiden. Es erklärt sich sicherlich daraus zum Teil die Scheu der Frauen, auf dem neuen Gebiet rein intellektueller Betätigung mit Eigenem hervorzutreten. Sie ziehen es vor, sich dem, was sie vorfinden, um so gewissenhafter anzupassen, als es eben für ihr Geschlecht noch nicht das Gewohnheitsmäßige ist. Sie suchen, in eine bisher männliche Beschäftigung hineingestellt, gleichsam Deckung durch eine besonders ängstliche und pedantische Anpassung an das, was dort das Eingebürgerte ist⁷⁸.

Aus dem angeführten Zitat lässt sich ableiten, dass der Weg einer Frau, die sich als Künstlerin oder Wissenschaftlerin zu behaupten versucht, ein Leidensweg ist, welcher von den Gefühlen der Zerrissenheit und Gespaltenheit begleitet wird. In eine für sie neue Situation hineinversetzt, wird die Frau durch eine psychische Anstrengung belastet, die sehr oft in die Nachahmung des bereits Existierenden, das nicht ihrer Wesensart entspricht, mündet. Bäumer weist hier auf ein Dilemma hin, dem sich jede künstlerisch oder wissenschaftlich tätige Frau zu

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ G. BÄUMER: *Eine Metaphysik des Geschlechtsgegensatzes* (1907/1908). In: C. HOPF, E. MATTHES: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 98.

⁷⁸ G. BÄUMER: *Psychologische Grundlegung...*, S. 102f.

stellen hat – eine Schwierigkeit, auf die ebenfalls Ina Seidel aufmerksam macht: In ihren Tagebuchaufzeichnungen macht die Schriftstellerin die folgende, in diesem Kontext vielsagende Bemerkung:

Eigentlich weiß ich ganz genau, wie es zum Belächeln ist, sich vorzunehmen, in erster Linie ein großes und ein ganz kleines Kind zu pflegen, seinem Mann soviel zu sein, als er braucht, daß diese drei zu ihrem vollen Recht kommen – den Haushalt zu führen, daß er wie geölt läuft – drei, vier, fünf Bücher zu schreiben, und – sich heimlich zum Abiturium vorzubereiten!⁷⁹.

Die Ausführungen der beiden Theoretikerinnen vergleichend, lässt sich feststellen, dass sie beide dafür plädieren, dass die Frau ihre psychische und physische Verschiedenheit zu ihrem Vorteil verwendet: Der Rückgriff auf das traditionell Weibliche garantiert der Frau den Aufbau einer harmonischen, mit sich selbst und der Welt im Einklang stehenden Existenz, er verschafft ihr auch die Möglichkeit, eine von dem Manne unabhängige Stellung zu beziehen. Erst aber die Arbeit an sich selbst, das Entdecken der im eigenen Ich ruhenden Potenz und die Entwicklung der typisch weiblichen Qualitäten können dazu führen, dass die Frau die ihr zukommende Position in der Gesellschaft allmählich erobern wird. Dies alles soll im Rahmen der bestehenden Geschlechtertopographie und der bürgerlichen Moral stattfinden und eher eine Art Umwertung der Geschlechterverhältnisse als ihren Umsturz bewirken. Daher werden Emanzipationsbestrebungen der radikalen Frauenbewegung, die körperliche Befreiung sowie unbedingte Gleichstellung und Angleichung an den Mann strikt abgelehnt: die ‚neue Weiblichkeit‘, versinnbildlicht durch das Bild der alleinstehenden, emanzipierten, berufstätigen und sportlichen ‚Neuen Frau‘, bildet den Gegenpol der mütterlich-natürlichen Weiblichkeit, welche zu entwickeln das höchste Ziel der konservativen Aktivistinnen ist.

⁷⁹ I. SEIDEL: *Aus einem Tagebuch* (1918). In: C. FERBER (G. SEIDEL): *Die Seidels. Geschichte einer bürgerlichen Familie 1811–1977*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1982, S. 206. I. Seidels Einstellung zu den Positionen der gemäßigten Frauenrechtlerinnen soll vor allem mit Hilfe der Analyse ausgewählter erzählender Texte untersucht werden. Diese Analyse wird im 3. Kapitel dieser Arbeit vorgenommen.

Frauenbilder in Romanen und Erzählungen

3.1.

Mutterfiguren

3.1.1.

Mütterlichkeit als Lebensaufgabe

3.1.1.1.

Mütterlichkeit als Instinkt: Brigitte in *Das Haus zum Monde*

Im Mittelpunkt des vor dem Ersten Weltkrieg spielenden Romans *Das Haus zum Monde* (1916) befindet sich eine einfache Frau mittleren Alters: Brigitte von Rungström sieht man am Anfang der Handlung als eine Witwe und Mutter von zwei Söhnen, welcher ihre sterbende Freundin Elsabe ten Maan die Geburt des dritten Sohnes voraussagt. Dieser Sohn solle laut Elsabe den Namen Wolf bekommen und die Inkarnation von Elsabes Seele sein. Brigitte heiratet in zweiter Ehe den Stadtbibliothekar Daniel ten Maan, den Mann der verstorbenen Freundin Elsabe. Dadurch wird sie zur Stiefmutter der kleinen Erika, Elsabes Tochter. Die Vorhersage Elsabes bewahrheitet sich: Brigitte gebiert einen Sohn, der Wolf genannt wird. Nach der Geburt von Wolf wird Brigitte unfruchtbar. Ihre Ehe mit Daniel ten Maan dauert lediglich einige Jahre an – der Roman endet, als Brigitte zum zweiten Mal Witwe wird: ihr Gatte Daniel gerät in finanzielle Schwierigkeiten und nimmt sich in Verzweiflung das Leben. Brigitte bleibt alleine mit ihren Kindern zurück¹.

Mit Brigitte von Rungström skizziert Ina Seidel das Bild einer Frau, die in erster Linie Mutter ist. Diesen Schluss erlaubt die hier vorgenommene Inhalts-

¹ Dass Brigitte ihrem Witwenstand treu geblieben ist, erfährt man aus dem zweiten Teil des Romans, der den Titel *Sterne der Heimkehr* trägt.

wiedergabe des Romans, die deutlich macht, dass die Rolle der Mutter und nicht der Ehefrau Brigittes Hauptrolle ist. Auch die Rahmenkonstruktion des Werkes – am Anfang und am Ende der Handlung sieht man Brigitte als Witwe – lässt die Protagonistin vor allem als Mutter wahrnehmen. Nichts desto weniger betont die Hauptfigur explizit die „Mütterlichkeit, die ihres Wesens Grundzug war – oder erst geworden war, wie sie manchmal glaubte“².

Aber auch die Einführungsepisode weist darauf hin, dass Brigittes Mütterlichkeit das prägende Merkmal ihres Wesens ist. Auf folgende Weise wird Brigitte von ihrer Freundin Elsabe charakterisiert: „Alle deine Sinne mit ihrer frischen, unberührten Kraft, nur auf das Leben gerichtet, nur auf Erde, Früchte, Vieh und Kinder –, ja, verstehst du mich denn, du, du Leben, Leben, das ich nicht habe...“ (H. S. 16).

Diese hier auf Kontrast zielende Beziehung zwischen Elsabe, die im Sterben liegt, und Brigitte, die das Leben ‚auszustrahlen‘ scheint, lässt die Behauptung zu, dass Brigittes Muttersein eigentlich das Sein bedeutet, dass es die innigste und wichtigste weibliche Erfahrung ist, die das wirkliche Leben ermöglicht. So fragt sich in diesem Sinne Brigitte: „Was auf der Welt konnte denn schöner sein als so eine Kinderstube voll tastenden, tappigen Lebens. Und das Kleinste noch nahe, befriedigt schluckend und schnalzend, eng an ihrer Brust, als gehörte es noch ganz zu ihr!“ (H. S. 23).

Folglich wird das Muttersein als das höchste Glück überhaupt dargestellt, das den Sinn der Existenz ausmacht; in dieser Erfahrung kann die Frau anscheinend sich selbst verwirklichen. Der Zustand der Unfruchtbarkeit erweist sich deswegen als eine Art Störfaktor, der die Frau aus dem seelischen Gleichgewicht bringt: „Und das war’s, das war ihrer Unrast Herd! So jung und gesund zu sein und kein Kind mehr haben zu können!“ (H. S. 78).

Die hier angeführten Zitate machen ebenfalls darauf aufmerksam, dass das Muttersein nicht so sehr eine psychische, sondern vielmehr eine physische Erfahrung ist: auffallend in den zitierten Abschnitten ist, dass sie die Rolle des Körpers hervorheben. Es handelt sich nämlich um „tastende[s], tappige[s] Leben“, um „schluckende“ und „schnalzende“ Kinder und um die Jugend und Gesundheit. Diese körperliche Komponente der Mutterschaft mag am besten das folgende Zitat veranschaulichen:

Und das Kleinste noch nahe, befriedigt schluckend und schnalzend, eng an ihrer Brust, als gehörte es noch ganz zu ihr! Er faßte derb an, biß er nicht manchmal sogar mit seinen festen, glatten Kieferchen, der Junge? „Junge!“ rief Brigitte, „wirst du wohl!“ und zog ihm eine über. Aber im Grunde, wie wohl das tat, ihn noch zu spüren, hungrig, durstig nach ihrem Fleisch und Blut [...] (H. S. 23).

² I. SEIDEL: *Das Haus zum Monde*. In: (Dies.): *Das Tor der Frühe*. Bochum 1952, S. 7–209, hier S. 38. Bei Zitaten aus dem Roman wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle H in Klammern angegeben.

Dem Abschnitt lässt sich entnehmen, dass das Muttersein ein körperliches Bedürfnis ist, das zugleich etwas Triebhaftes und Perveres in sich hat. In Brigittes Einstellung zu ihrem Kind kommt ein beinahe masochistisch anmutender Zug zum Vorschein, der der ganzen Mutter-Sohn-Beziehung eine erotische Färbung verleiht. Suggestiert wird die sinnliche Schattierung dieses Verhältnisses auch seitens des Sohnes:

Wie Mutter küssen konnte, daß man es durch den ganzen Körper spürte, wenn sie einen noch dazu mit ihren warmen festen Händen liebte. Ein leichter Schauer lief ihm [Aage, dem Sohn Brigittes – N.N.M.] über den Rücken (H. S. 95).

Man könnte folglich die These aufstellen, dass es sich hier um eine erotische Auffassung des Mutterseins handelt: auf die Nähe zwischen der Mutterschaft und Erotik verweist Ina Seidel in einem ihrer Aphorismen: „Der Kuss hat sich aus dem Saugen an der Mutterbrust entwickelt, dieser ersten innigen Zärtlichkeitsbezeugung“³.

Dabei ist nicht zu übersehen, dass die sinnlichen Aspekte nicht nur in der Mutter-Sohn-Beziehung sichtbar, sondern auch in der Gestalt der Mutter selbst akzentuiert werden. So erinnert sich Mathilde, Brigittes Freundin, an sie als an eine Frau mit „diesem Blick unersättlicher, fast tierhafter Mutterliebe in den großen Augen, mit jenem Ausdruck unbedingter Gebundenheit an die Kräfte ihrer Weiblichkeit“ (H. S. 88).

Das Erotische als wichtiger Bestandteil des Mütterlichen lässt an das Bachofensche Bild der Großen Erotischen Mutter denken – mit dieser Anspielung wird dem Aspekt der Fruchtbarkeit eine besondere Bedeutung beigemessen, die im Falle Brigittes zu einer ursprünglichen Kraft wird, die sich des weiblichen Körpers bemächtigt:

[...] sieben Jahre hatte sie nicht geblüht, nicht Frucht getragen, nicht genährt. Ihr Körper wollte diese Befriedigung und keine andere, wollte überschäumen, abgeben von seinem warmen, roten Blut, in dem die Seele selber lebte, diese dumpfe, erdgebundene Seele, die doch gut sein wollte, nur gut, und nun verängstet und gehetzt war. Es war alles recht und schön [...] und dennoch, dennoch... (H. S. 78f.).

Die Unfruchtbarkeit Brigittes scheint sie auf gewisse Weise sich selbst zu entfremden – weil sie nicht schwanger werden kann, wird die ursprüngliche Einheit zwischen ihr und der Natur gestört. Dass die Natur hier mit der Erde konnotiert wird, bestätigt ebenfalls die Affinität Brigittes zu der Bachofenschen

³ C. FERBER (Hg.): Ina Seidel. *Aus den schwarzen Wachstumheften. Monologe, Notizen, Fragmente (Unveröffentlichte Texte)*. Stuttgart 1980, S. 55.

Mutter. Die Zerstörung dieser Gemeinschaft mit der Erde hat zur Folge, dass die Protagonistin aus dem inneren Gleichgewicht gebracht wird. In diesem Sinne zeigt sich der Verlust der Fruchtbarkeit als der Verlust einer im Ursprünglichen liegenden Kraft, dank welcher die Frau wieder zu sich selbst kommen könnte.

Dadurch, dass hier der mütterliche Instinkt als unatürlichster Trieb dargestellt wird, wird auch auf seine Nähe zum sexuellen Begehren hingewiesen, was vorzugsweise das Wort „Befriedigung“ suggeriert. Es ist markant, dass eben jene Befriedigung die Schwangerschaft garantieren würde – diese These, dass die weibliche Sexualität nur durch die Schwangerschaft ausgelebt werden kann, findet sich auch bei Georg Simmel⁴.

Die Sinnlichkeit Brigittes kann nur durch ihre Mütterlichkeit zum Ausdruck kommen; erst durch diese Erfahrung könnten die sexuellen Begierden gestillt werden. Weil Brigitte nie wieder schwanger sein wird, muss sie das Sexuelle unterdrücken:

Brigitte bewegte im Dunklen den Kopf hin und her und versuchte mit verzogenen Lippen zu lächeln. Hatte sie denn gehofft, daß er [Daniel, Brigittes Mann – N.N.M.] noch zu ihr käme, hatte sie überhaupt im entferntesten daran gedacht? Gedacht? – Gedacht wohl nicht, nur... Sie blieb sitzen, die Hände um die angezogenen Knie geschlungen, die Wange draufgelegt, und fühlte die Wärme aus ihrem Körper steigen, fühlte sich selbst, jedes Glied, ihren Leib, zart, glühend vor Leben. Sie blieb sitzen, bis sie fröstelte, absichtlich – nur kalt, recht kalt werden – und kroch dann unter die Decke wie ein müdes Tierchen in seine Höhle. Schließlich, wenn sie doch kein Kind mehr haben konnte – wozu auch? (H. S. 57).

Die Art und Weise, wie hier Brigitte dargestellt wird, lässt sie auch als ein Geschlechtswesen par excellence wahrnehmen: eine Eigenschaft, die Georg Simmel der Frau überhaupt zuspricht⁵. Brigittes verdrängte sexuelle Wünsche kommen jedoch in der Mutter-Kind-Beziehung zum Vorschein, die, wie bereits gesagt, erotisch gefärbt ist. Allem Anschein nach gibt Brigitte die Hinwendung zum Kind die Möglichkeit, ihre Sexualität zu kanalisieren. In diesem Sinne ist es vielsprechend, dass Brigitte durch ihren Sohn vor einer endgültigen Hingabe an Wilhelm, einem Mann, von welchem sie sich körperlich angezogen fühlt und welcher ihr die Stillung ihrer sexuellen Bedürfnisse ermöglichen würde, 'gerettet' wird. Wolf taucht unerwartet in ihrer Nähe auf, als sie sich mit Wilhelm trifft. Dank dem Sohn gewinnt Brigitte wieder die Fassung und sieht den Fehler ein, den sie begehen könnte. Sie unterdrückt ihre Gefühle zu Wilhelm und lässt ihn gehen:

⁴ Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

⁵ Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

Brigitte zog den Knaben [Wolf] an sich, und aus seinem ruhig und eben fließenden Blut strömte Ruhe auf sie über. Der Kreis seines Lebens dehnte sich um sie aus, da war alles ausgeschieden, was spielender Ernst war, da war die Welt so unendlich reich an holden Möglichkeiten und unberührt von Alter, Krankheit und Tod (H. S. 90).

Auf diesen sinnlichen Aspekt der Mutter-Kind-Beziehung kommt ebenfalls Simone de Beauvoir in ihren Überlegungen zu sprechen. Sie behauptet Folgendes:

[...] wie der Liebhaber in der Geliebten, findet die Mutter im Kind eine fleischliche Fülle, und dies nicht aus einer ergebenen, sondern aus einer dominierenden Position heraus. Im Kind erfasst sie, was der Mann in der Frau sucht: ein Anderes, Natur und Bewusstsein zugleich, das ihre Beute, ihr *Double* ist⁶.

Im ähnlichen Sinne scheint Brigitte ihre Kinder zu betrachten: ihre Haltung dem Nachkommen gegenüber wird anscheinend von dem Wunsch nach dem Aufbau eines Abhängigkeitsverhältnisses getragen: „Aber im Grunde, wie wohl das tat, ihn noch zu spüren, hungrig, durstig nach ihrem Fleisch und Blut, allein von ihr abhängig, als kreise immer noch ein einziger Strom des Lebens durch sie beide“ (S. 23).

Die dominante Position kann Brigitte jedoch nur in Bezug auf ihre Kinder und lediglich im familiären Kreise einnehmen:

Warum sagte er [Brigittes Mann – N.N.M.] selbst nicht einen Ton, wenn ihm das Benehmen des Jungen nicht paßte, war er nicht Manns genug und Herr im Hause? Aber selbst das Züchtigen der Bengel überließ er ihr! Nun, einstweilen wurde sie noch fertig mit ihnen [...]. Disziplin hatte sie im Hause, vom Pferdeknecht an bis zum kleinsten Köter! (H. S. 38).

Auch wenn Brigitte anfänglich eine Art Abneigung gegen die Rolle der Hausfrau empfindet, bewältigt sie diese Aufgabe mühelos: sie führt den Haushalt, kümmert sich um die ganze Wirtschaft, um Vieh und Gesinde. Es ist frappant, dass sie sich auch in ihren Gedanken auf das Nächstliegende beschränkt: „Ten Maan sprach von der Behandlung des Haares bei Giorgione, und Brigitte dachte, daß sie notwendig heute noch mit dem Inspektor über die Bestellung eines neuen, sehr angepriesenen Düngemittels verhandeln müsse“ (H. S. 39).

Brigittes Denk- und Wirkungsraum geht nicht über das Häusliche hinaus; diese Beschränktheit auf den häuslich-ländlichen Bereich steht dabei im Einklang mit ihrem Charakter:

Sie lebte so gern das Leben, wie es sich bot, ohne Fragen, aber in ständiger Bewegung, in Tätigkeit vom Morgen bis in die Nacht hinein. Und darum haßte

⁶ S. DE BEAUVOIR: *Das andere Geschlecht*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 648.

sie die Stadt eigentlich, weil sie hier nicht müde wurde, denn in ihr kochte eine wahre Bauerngesundheit, die verlangte, sich mit der harten Erde zu messen. Mit dem wachsenden Jahr lebte sie auf, sie genoß die glasklaren Januarabende, und gegen den April zu erwachte sie früh mit einer heimlichen Wonne im Herzen, weil die Amsel draußen so inbrünstig sang (H. S. 34).

Diese Beschreibung lässt Brigitte als eine einfache und unkomplizierte Frau wahrnehmen, die tief mit der Erde verwachsen ist. Ihr Lebensrhythmus ist vollständig auf die Zyklen der Natur eingestellt, wobei hier die heimatliche Erde eine besondere Rolle spielt: Die Zugehörigkeit zu ihr ruft in der Hauptfigur eine tiefe Abneigung gegen das Reisen hervor. Diese Bindung an die Erde geht wiederum mit der Mütterlichkeit Brigittes einher: „Sie [Brigitte] atmete tief. Wie gut das war: Sommer, Korn, blühende Wiesen und Kinder!“ (H. S. 36).

Aus dem Gesagten lässt sich ableiten, dass Brigitte ten Maan vor allem das körperlich-natürliche Muttersein versinnbildlicht: sie stellt eine Mutter dar, die sich von ihren Instinkten und Trieben lenken lässt; das Stoffliche wird zu einem festen Bestandteil ihres Bildes. Somit rückt sie in eine unübersehbare Nähe zur Bachofenschen Mutter, deren psychische Struktur die Sinnlichkeit und Naturgebundenheit charakterisieren und die im krassen Gegensatz zu dem geistig höheren Leben steht. Die geistige Komponente spielt auch im Falle Brigittes eine untergeordnete Rolle: ihre Handlungen und Entscheidungen werden von ihr nicht reflektiert, sie handelt mehr intuitiv als bewusst. Was betont werden muss, ist in diesem Kontext noch die Tatsache, dass die Protagonistin ihrer Natur gemäß und in diesem Sinne richtig agiert: sie verstößt nicht gegen die Normen der Moral, das Wissen um das moralisch Angemessene ist ihr auf gewisse Weise angeboren. Sie verfügt über die Fähigkeit, instinktiv zwischen dem Guten und Bösen zu unterscheiden: „Dann ging sie zu Bett, recht eigentlich aus Gewohnheit, denn müde war sie nicht. Aber diese Nacht war doch zum Schlafen da, und es war fast unmoralisch, auf zu sein, wenn es weder Arbeit noch Kinder gab“ (H. S. 55).

Solches Konzept des Weiblichen, in dessen Wesen die Moral gleichsam eingeschrieben ist, findet sich auch bei Georg Simmel und J.J. Bachofen⁷.

Brigitte fehlt jedoch, wie gesagt, der geistige Umgang mit ihrer Mütterlichkeit, die mehr Instinkt als eine überlegte Haltung der Welt gegenüber ist. Als eine im Stofflichen beheimatete Mutter ist Brigitte zu keiner Entwicklung fähig, sie ruht in ihrer Mütterlichkeit wie die Bachofensche und Simmelsche Große Mutter. Doch auch dieser primitive Mutterinstinkt gibt ihr die notwendige Stärke, mit dem Leben zurechtzukommen, insbesondere nach dem Selbstmord ihres Gatten Daniel. So äußert sie sich zu ihrem Sohn Aage nach dem Tod Daniels: «Mutter ist jetzt nur für dich da, nur für dich...». Sie lauschte dem Klange dieser letzten

⁷ Vgl. die Kapitel zu G. Simmel und J. Bachofen.

Worte nach, und ein Lächeln ging über ihr müdes Gesicht, als fühlte sie, daß eine Kraft in ihnen ruhte, wie in einem Talisman, der gegen Herzensnot und Kummer fei“ (H. S. 209).

Es ist nicht außer Acht zu lassen, dass jene in der Protagonistin ruhende Kraft von ihr nicht bewusst angenommen wird, was vor allem der hier verwendete Konjunktiv suggeriert. Brigitte scheint die in ihr liegende Potenz erst zu ahnen, ohne sie noch richtig erkannt zu haben. Auf diese Weise wird nahegelegt, dass Brigittes Mütterlichkeit das Versprechen neuer Möglichkeiten und Perspektiven birgt, welche Brigitte nicht wahrnehmen kann, weil sie zu sehr in ihrem Körper befangen ist. Man könnte folglich die These aufstellen, dass Ina Seidel mit der Gestalt der erdgebundenen Brigitte eine Art Auftakt zu der vollkommenen Mutter Cornelia aus dem *Wunschkind* schafft, für welche die stoffliche Grundlage der Mütterlichkeit den Ausgangspunkt ihrer inneren Entwicklung bilden wird.

3.1.1.2.

Mütterlichkeit als Macht: Muriel in *Renée und Rainer* und *Michaela*

Die Lehrerin Muriel ist eine der vier die Handlung tragenden Protagonisten der in den Zwanziger Jahren angesiedelten Erzählung *Renée und Rainer* (1928); neben ihr lernt man noch ihren Sohn Rainer, dessen künftige Frau Renée und Muriels ehemaligen Gatten Paladin kennen. Die Erzählung spielt teils in Berlin, teils in Thüringen und Italien.

Muriel ist die Witwe eines baltischen Edelmanns, mit dem sie ein Kind, den Sohn Rainer, hat. Als Rainers Vater, ein über 10 Jahre jüngerer Mann, in ihr Leben trat, ließ sich Muriel von ihrem ersten Mann, dem großen Gelehrten und Dichter Paladin, dessen Schülerin sie war, scheiden. Diese Ereignisse liegen schon zwanzig Jahre zurück. Paladin taucht aber wieder auf nach einer über zwanzig Jahre dauernden Abwesenheit. Muriel ist die Leiterin eines privaten Landschulheims in Waldzella⁸ (Thüringen), das sie selbst nach dem Ersten Weltkrieg in einem Klostergebäude gegründet hat. In diesem Schulheim verwendet sie eine besondere, von ihr selbst entwickelte Erziehungsmethode, die darin besteht, das Leben in der Schule möglichst genau dem Leben in einer großen Familie anzugleichen, wo jeder Einzelne seine Stimme hat und wo die Lehrerin Muriel von ihren Schülern die Mutter genannt wird: „[...] die Gemeinschaft [wirkte] wie ein großer Geschwisterkreis [...], in dem die Älteren leitend und

⁸ Es ist bedeutsam, dass Muriel eine Mutter und von Beruf Lehrerin ist. Diese Tatsache lässt an die Thesen Helene Langes und Gertrud Bäumers denken, laut denen der Beruf der Lehrerin dem mütterlichen Wesen der Frau besonders entspreche: eben dank den Müttern und Lehrerinnen könne die Gesellschaft eine Vervollkommnung erfahren. Siehe mehr dazu im Kapitel zu Lange und Bäumer.

schützend neben den Jüngeren hergingen“⁹. Zu Muriels Zögling wird auch die Berliner Schauspielerinnen Renée, ein junges Mädchen, das Muriel an einem Selbstmordversuch gehindert hat und welches als eine alleinstehende Frau bisher mit dem Leben nicht zurechtkam.

Obwohl Muriels Pädagogik in Bezug auf Renée funktioniert und das Mädchen allmählich das psychische Gleichgewicht wiedergewinnt, erleidet sie eine Niederlage als Erzieherin ihres Sohnes Rainer, der in ein krankhaftes Abhängigkeitsverhältnis zu seiner Mutter geraten ist. Erst durch die Beziehung zu Renée gelingt es Rainer, sich aus der Abhängigkeit von Muriel zu befreien und sein Leben richtig zu gestalten. Renée und Rainer verlieben sich ineinander; das Ende der Erzählung suggeriert, dass sie zum Ehepaar werden.

Den Gestalten aus der Erzählung begegnet man zum zweiten Mal in dem Roman *Michaela* (1959); aus ihm erfährt man mehr über ihre Vergangenheit sowie ihr Leben im Nationalsozialismus und nach dem Zweiten Weltkrieg.

In *Michaela* sieht man Muriel als eine bereits ältere Frau (über 66), deren Reformschulheim in Waldzella verstaatlicht wurde. Muriel verließ Deutschland im Jahre 1935 und wählte England zu ihrer neuen Heimat. Wir werden auch darüber informiert, dass Muriels Gatte Paladin eigentlich Rudolf Maynard hieß und Muriels viel älterer Lehrer war. Der Vater Rainers war dagegen Muriels zweiter Mann, der Baron von Mandern. Es ist von Bedeutung, dass Muriel durch die Heirat mit Rudolf Maynard in Konflikt mit ihrer Mutter geriet. Den genauen Grund dieses Konflikts erfährt man nicht; es wird nur gesagt, dass sich Muriel mit ihrer Mutter nie versöhnt hat. In Bezug auf Muriels Vater wird dagegen suggeriert, dass er Selbstmord beging.

Nach dem Tode Manderns kehrte Muriel zu Maynard zurück, was das Ende der Erzählung *Renée und Rainer* in Aussicht stellte. In England verweilt Muriel dagegen wiederum als Witwe. In ihrer Obhut befindet sich ihre Enkelin Monika, die Tochter Renées und Rainers, welche nach Brasilien ausgewandert sind. In Brasilien arbeitet Rainer als Gastdozent an einer Universität, wo auch Renée als seine Assistentin tätig ist. Da Rainer es nicht fassen kann, dass die Nationalsozialisten die Macht in Deutschland ergriffen haben, will er sich selbst von dem wahren Stand der Dinge überzeugen. Aus diesem Grunde unternimmt er eine Reise in die Heimat. Dieser Entschluss ist der Anfang vom Ende: Rainer kommt nach Deutschland, sein weiteres Schicksal bleibt jedoch ungewiss. Seine verzweifelte Frau Renée zieht in die Schweiz, um ihrem vermissten Mann näher zu sein. Obwohl es ihr gelingt, Rainer noch einmal zu sehen, verliert sie die Hoffnung, als er von der Gestapo verhaftet wird. In Verzweiflung nimmt sich Renée das Leben. Paradoxerweise stellt sich im Laufe der Handlung heraus, dass Rainer den Krieg überlebt hat.

⁹ I. SEIDEL: *Renée und Rainer. Erzählung*. Stuttgart, Berlin 1930. Bei Zitaten aus der Erzählung wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle R in Klammern angegeben.

Obgleich die Erzählung den Titel *Renée und Rainer* trägt, ist die Gestalt Muriels die dominante, die die ganze Handlung zusammenhält. Auch in dem Roman *Michaela* wird sie als eine dominante und starke Figur gezeigt, deren fesselnder Wirkung sich die anderen nicht entziehen können. Als Muriel zum ersten Mal in der Gegenwart Renées erscheint, wird sie eindeutig als die positive Gestalt dargestellt. Sie wird nämlich als „Licht, das sanft war über alle Begriffe“ charakterisiert und der „Dämmerung“ (R. S. 18), die bisher Renée umhüllte, gegenübergestellt. Dieses Licht

ging von dem Antlitz der Frau [...] aus, das sich in ruhiger Sammlung über die Arbeit neigte. Es war ein Licht, indem sie [Renée] sich schweben fühlte, wie die neugeborene Frucht, wenn die abgestorbenen Blütenblätter endlich vom Sturm genommen sind (R. S. 18).

Muriel erscheint demzufolge als rettende Kraft, die das Gute als solches zu symbolisieren scheint und ein Versprechen neuen Lebens gibt. Die unverwechselbare Aura Muriels lässt sie folglich als eine außergewöhnliche Gestalt wahrnehmen. Sie zeigt sich nicht nur als das lebenspendende Prinzip, sondern auch als ein Zentrum des Universums: „Muriel in ihrem Kleid von bastfarbener Seide erschien ihr [Renée] kraftvoller, zeitloser als je. Sicherlich war sie der Sonne verwandt! Wieviel Monde, Planeten und Paladine umkreisten sie anbetend, lichtverlangend und wärmeheischend!“ (R. S. 95).

Der Vergleich Muriels mit der Sonne betont nicht nur die besondere Stellung, die sie inne hat, sondern suggeriert auch, dass sie ein Prinzip symbolisiert, das zum Leben notwendig sei¹⁰. Es ist hier kennzeichnend, dass die ‚weibliche‘ Sonne vom Männlichen umschwärmt wird: diese Symbolik verweist anscheinend auf eine Subsumierung des Männlichen unter das Weibliche und hebt den dominanten Charakter Muriels hervor¹¹.

Diese Charakterisierung der weiblichen Figur legt es auch nahe, dass sie eine Art Emanation eines ursprünglichen Phänomens ist, das ihr eine besondere Stärke verleiht. Diese Stärke Muriels liegt in ihrer Mütterlichkeit: einen solchen Schluss erlaubt die Inhaltswiedergabe der Erzählung, in welcher darauf hinge-

¹⁰ Vgl. das Schlagwort „Sonne“ in: W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, S. 1076.

¹¹ Wie Władysław Kopaliński verweist, wird die Sonne als ein männlicher Gott in vielen Mythen verehrt (Vgl. W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów...*, S. 1076). Auch bei Bachofen versinnbildlicht die Sonne das männliche Prinzip. Indem also Ina Seidel die Figur Muriels mit der Sonne konnotiert, lässt sie sie die Stellung übernehmen, die bisher der Mann bekleidet hat. Auf diese Weise rüttelt sie ein wenig an der patriarchalen Ordnung, ohne sie allerdings zu sprengen. In *Das große Lexikon der Symbole* findet sich darüber hinaus ein Hinweis darauf, dass die Sonne sowohl das Leben, als auch den Tod und die Wiedergeburt symbolisieren könne (Vgl. F. GLUNK: *Das große Lexikon der Symbole*, Bindlach 1997, S. 45). Aus diesem Grunde könnte der Vergleich mit der Sonne auch die Widersprüchlichkeit Muriels bestätigen.

wiesen wurde, dass sich Muriel von ihren Schülern die Mutter nennen lässt, aber auch das Bekenntnis Muriels, dass „die mütterliche Liebe [ihr] die Kraft gab“ (R. S. 122), sich von ihrem über alles geliebten Sohn zu trennen.

Das Muttersein wird offenbar zum eigentlichen Ziel der weiblichen Existenz erhoben. Es ist ebenfalls wichtiger als das Gefühl für einen Mann: da Muriel mit ihrem Mann Paladin keine Kinder haben konnte, ließ sie sich von ihm trennen: „ich [Paladin] hätte sie der Erde entfremdet... Wir hatten kein Kind...“ (R. S. 83). Die Kinderlosigkeit würde also die Bindung Muriels an die Erde zerstören, der hier anscheinend eine identitätsstiftende Funktion zukommt: die Absage an die mütterliche Erde würde eine Entwurzelung der weiblichen Identität herbeiführen. Die Verwurzelung Muriels in der Erde betont auch Renée, die behauptet, sie könne zu Muriel wie zur Erde selber reden, die den Tod nicht kenne, nur den beständigen Wandel des Lebens¹².

Muriels Element ist jedoch nicht nur die Erde. Ihr Vorname, der keltischer Herkunft ist, bedeutet nämlich so viel wie „glänzende See“¹³. Auch Muriels Mädchenname ist voller Bedeutung: nach ihrem Vater heißt sie „Allmers“ (M. S. 462). Darüber hinaus benutzt Muriel selbst die Formulierung das „mütterliche Allmeer“ (R. S. 150), als sie Renée zu erklären versucht, warum sie Rainer von sich fortschickte:

Und von Rainer fordere ich, daß er einsieht, eine Mutter kann nicht Ausgang und Mündung zugleich sein! Oder doch nur ganz im Sinne des großen kosmischen Kreislaufs, – wie weit muß sich der Strom von seiner Quelle entfernen, um wirklich Strom zu werden! Wie muß er den Lauf sich erkämpfen, wie muß er verschmelzen mit seinesgleichen, ehe er eingehen darf ins mütterliche Allmeer, das auch seinen Ursprung gespeist hat... (R. S. 150).

Muriels Mütterlichkeit hat also folglich einen doppelten Boden. Dieser Dualismus zeigt sich auch in jener Gegenüberstellung der Erde und des Meeres, die in den meisten Mythen als lebensspendend und lebenszerstörend begriffen werden. Die Ambivalenz der weiblichen Kraft, die entweder kreativ oder zerstörerisch sein kann, wird von Muriels Sohn Rainer bestätigt:

Muriel ist aber nie nur Mutter, nur Frau, nur Geliebte oder Schwester. Sie ist ein menschlicher Kosmos, von ausgeglichenen Spannungen bebend: wen sie in ihre Kreise einbezieht, lebt in einem Kraftstrom, der ihn unversehens über sich selbst hinausträgt. Und dann jäh auf sich allein geworfen zu werden, ausgeschaltet zu sein [...], bedeutet – Erkranken... (R. S. 187).

¹² Vgl. I. SEIDEL: *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook*. Stuttgart 1959, S. 141. Bei Zitaten aus dem Roman wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle M in Klammern angegeben.

¹³ Vgl. *Das große Lexikon der Vornamen*. Gütersloh, München 2008, S. 113.

Eine ähnliche Wirkung hat Muriel auf die sie umgebenden Menschen: sie zieht sie in ihren Bann, macht sie von ihrem Willen abhängig, zugleich aber garantiert sie ihnen das Gefühl der Geborgenheit und Sicherheit.

Diese Widersprüchlichkeit Muriels kommt auch in ihrer Relation zur Gesellschaft zum Vorschein. Muriel ist auf der einen Seite eine Dame von Welt, die allgemeine Hochachtung und Respekt genießt, auf der anderen Seite wird die Abtrennung von der Gesellschaft zu einer Voraussetzung ihrer Pädagogik: ihre Schule gründet sie deswegen in einem abgelegenen Kloster. „Sie [Renée] hielt die Tatsache einer derartigen Weltverbundenheit zusammen mit der klösterlichen Lebensform dieses Aufenthalts [in Waldzella], und wieder fragte sie sich: Wer ist Muriel?“ (R. S. 22).

Die Ambivalenz der Gestalt Muriels und ihr Einzelgängertum werden vielfach im Text auf die „Weltfremdheit“ Muriels (M. S. 122) und auf eine zwischen ihr und der Realität bestehende Kluft bezogen: „Muriel [...] ist seltsam aus einer Vollkommenheit in eine andere geglitten. Es ist von ihr nie die Auseinandersetzung mit der Welt gefordert worden, die sie Rainer doch zumutet, [...]. War hier Widerspruch, – war hier schließlich auch Unzulängliches?“ (R. S. 148f.).

Das Besondere an Muriels Stellung innerhalb der Gesellschaft besteht folglich darin, dass sie zugleich eine zentrale (was der Vergleich mit der Sonne mehrfach suggerierte) und periphere Position innehat. Sie scheint an der bestehenden Ordnung beteiligt und zugleich aus ihr ausgegrenzt zu sein. Eine solche Verortung des Weiblichen lässt an die These Georg Simmels von der ‚Peripherie‘ des Weiblichen innerhalb der männlichen Systeme denken¹⁴.

Muriels Lebensfremdheit ist auch der Grund der Kritik, die Renée an ihrer Pädagogik übt. Renée stellt den eigentlichen Kern ihres Erziehungskonzeptes nicht in Frage, sondern beurteilt das Endresultat als verfehlt. Den wichtigsten Kritikpunkt bildet dabei die Methode, die Zöglinge von der Gesellschaft zu separieren und in einer geschlossenen Gemeinschaft, an abgelegenen Orten, dem Erziehungsprozess zu unterwerfen. Für Renée ist dies eine Utopie, weil die Schüler dadurch nicht auf das wirkliche Leben vorbereitet werden. Die Kinder kommen gleichsam aus dem Paradies und werden mit der Hölle der Wirklichkeit konfrontiert, gegen die sie nicht ankämpfen können. In diesem Sinne nimmt Muriel die Position einer Außenseiterin an; in diese Rolle zwingt sie ihre Pädagogik, die das gesellschaftlich sanktionierte Erziehungsmodell in Frage stellt, sowie ihre Unfähigkeit, sich den Problemen zu stellen: „[Muriel fürchtete] Komplikationen. Sie fürchtete alles, was nicht einfach, gerade und unbeirrbar war“ (M. S. 257). Muriel ist darüber hinaus eher eine einsame und nicht gesellige Natur, selbst in einer Frauengesellschaft steht sie im Schatten und zieht sich zurück. Muriels Verhalten bestätigt in der Folge auch die These Georg Simmels, dass eine in sich ruhende Existenz – wie sie von Muriel ver-

¹⁴ Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

sinnbildlich wird – in Beziehung zu außerhalb stehenden Wesen die duldende und passive Rolle spiele¹⁵.

Indem Muriel als die Verbindung der Gegensätze, der Erde und des Meeres, des lebenspendenden und lebenszerstörenden Prinzips dargestellt wird, wird suggeriert, dass sie auch die Attribute der Großen Mutter übernimmt, wie sie von Bachofen beschrieben wurde: Es sei hier nur daran erinnert, dass laut Bachofen die Widersprüchlichkeit ein Wesenszug der Großen Mutter war, die er zur Göttin des Ursprungs erhob¹⁶.

Auf den zwiespältigen Charakter der Mütterlichkeit kommt Ina Seidel auch in einem ihrer Aufsätze zu sprechen, in dem sie die weiblichen Gestalten im zweiten Teil von *Faust* einer kurzen Analyse unterzieht. Ina Seidel betont nämlich, dass

hier die beiden Seiten nicht nur der Weiblichkeit schlechthin, sondern vor allem der Mütterlichkeit begriffen und dargestellt sind, wie sonst nur in den Urtypen der Mythologie. Daß Mütterlichkeit nicht nur Licht – Wärme – Fruchtbarkeit, sondern ebensosehr Nacht – Tod – Untergang bedeutet; daß es nicht nur einen Genius, sondern einen ebenso mächtigen Dämon der Mütterlichkeit gibt, denen auf der anderen Seite nur Gott und Satan entsprechen [...]¹⁷.

Diese zwei Seiten der Mütterlichkeit manifestieren sich in Muriel. Die Bezüge Muriels zu der Großen Mutter lassen sich darüber hinaus in der Art und Weise feststellen, wie sie von den anderen Figuren wahrgenommen wird: sie erweist sich z. B. als eine geheimnisvolle Gestalt, deren besondere Fähigkeiten sich nicht nur auf die Menschen erstrecken. So wird z. B. Muriels Umgang mit Kindern und jungen Menschen von Renée charakterisiert: „hier spielte etwas Unwägbares mit, das Geheimnis des sanften „richtigen Griffes“, das sie Pflanzen, Tieren und Kindern gegenüber besaß“ (M. S. 251).

Auch die äußere Erscheinung Muriels rückt sie in die Nähe der Großen Mutter:

Hatte es dieser Jahre der Trennung bedurft, um den Bann zu lockern, in den diese große, in sich ruhende Frau sie einst geschlagen hatte, weniger, weil sie diesen Bann bewusst ausübte, als durch den Magnetismus, der von der Kraft ihres Wesens ausging, so wußte Renée jetzt doch, daß sie inzwischen so weit erstarkt war, daß sie sich nicht mehr blindlings unterzuordnen brauchte (M. S. 254).

Muriel weist als eine „große, in sich ruhende Frau“ wiederum eine Verwandtschaft mit dem Bild der Großen Mutter auf, wie sie Georg Simmel evoziert¹⁸.

¹⁵ Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

¹⁶ Vgl. das Kapitel zu J. Bachofen.

¹⁷ I. SEIDEL: *Goethe und die Frau*. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 100–128, hier S. 122.

¹⁸ Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

In diesem Sinne bezeichnet Michaela Muriel als „Magna Mater“ (M. S. 798) – die Große Mutter:

Sie habe es immer empfunden, daß die Mütterlichkeit dieser Frau fast etwas Mythisches habe, als müsse sie hinreichen, einen ganzen Stamm für Generationen mit dem Gefühl zu durchdringen, unter einem mächtigen Schutz, unter dem Walten eines umfassenden, vorsorgenden Willens zu stehen. Ein solches Gefühl, [...] sei wohl einer der Keime, aus denen Mythen entstünden, und es läge auch noch auf dem Grund von Religionen, die das Hauptgewicht auf eine andere Art menschlicher Zusammengehörigkeit legten als die der Familie oder der Sippe, nämlich auf Brüderlichkeit und gegenseitige Verantwortlichkeit. Freilich bezögen die in der Gegenwart wirkenden Religionen sich alle eher auf einen mächtigen Urvater als auf eine Urmutter, und wo Muttergottheiten verehrt würden, und sei es in noch so sublimierter Gestalt, da sei wohl immer ein stillschweigender Kompromiß in Anerkennung gewisser elementarer Bedürfnisse der Menschen vorauszusetzen (M. S. 303).

Die Bezüge zu Bachofen sind hier evident: Indem Michaela Muriels Mütterlichkeit als ein mythisches und ursprüngliches Phänomen charakterisiert und dessen religiöse Bedeutung hervorhebt, spielt sie auf das von dem Schweizer Forscher beschriebene mutterrechtliche Zeitalter an. Ebenfalls lässt ihre Betonung der Prinzipien der Brüderlichkeit und Verantwortlichkeit, die die Gynaikokratie auszeichneten, auf Bachofen schließen. Darüber hinaus wird im Text auch darauf hingewiesen, dass Muriels Entscheidung „wie das Wort der Königin in matriarchalischen Zeiten“ (M. S. 621) galt, was die Affinität zu Bachofen besonders deutlich macht.

In Anlehnung an Bachofen und Simmel wird Muriel als Große Mutter ebenfalls als entwicklungsunfähig dargestellt: Muriel ist eine statische Figur, die im Laufe der Handlung keine Entwicklung durchmacht¹⁹. Eine weitere Bestätigung liefert das folgende Zitat:

Denn wenn die letzten Jahre auch Rainer und sie [Renée] [...] fester und unauflöslicher miteinander verbunden hätten als je zuvor, so würde doch für sie beide der Schwerpunkt irdischer Heimat immer bei der Mutter liegen – bei dem Beharrenden, Stetigen, Bleibenden [...] (M. S. 142).

Auf die Rückkopplung des Mütterlichen an das an der Spitze der Dinge stehende Göttliche wird auch symbolisch in der Erzählung *Renée und Rainer* angespielt, wobei auch diesmal die Urmutter als ein in sich ruhendes Wesen auftritt. Während der Reise nach Italien sieht sich Renée einige seltsam anmutende Fresken an:

¹⁹ In der Erzählung wird Muriel als eine geschlossene Figur dargestellt: im Laufe der Handlung ändert sie sich nicht. Einer Veränderung unterlag dagegen ihre Mütterlichkeit – dieser Wandel erfolgte aber nicht während der in der Erzählung unmittelbar geschilderten Zeit.

Jener priesterliche Greis im Saturnzeichen des Steinbock, - ist es nicht Paladin? Die Fürstin mit dem Knaben im Stier, - Muriel mit Rainer? Wer waren die beiden im Hause der Waage, Jüngling und Mädchen, gehalten in Blick und Gebärde wie Schlafwandelnde, zur Rechten und Linken der über dem im Gleichgewicht ruhenden Zeichen schwebenden mütterlichen Gottesfrau? (R. S. 178).

Dieses hier evozierte Bild der Mutter als Ursprung allen Lebens steht im Kontrast zu patriarchalisch geprägten Glaubensrichtungen, in denen ein Gott, der in den meisten Fällen als männliches Wesen dargestellt wird, als Lebensursprung gilt. So wundert es in diesem Zusammenhang nicht, dass Michaelas Ausführungen von dem männlichen Erzähler Jürgen Brook für „abwegig“ (M. S. 303) gehalten werden.

Es ist interessant, dass Ina Seidel den Gedanken von dem weiblichen Ursprung ebenfalls in einem ihrer Aufsätze aufwirft. In *Goethe und die Frau* behauptet sie nämlich, dass Goethe der Inbegriff eines Dichters sei, der durch seine Dichtung zu den mythischen Ursprüngen der Menschheit gelange. Die Dichterin kommt bei der Analyse des Goetheschen Werkes zu folgendem, in diesem Kontext vielsagendem Schluss: „Wenn der Ewigkeitsgehalt der weiblichen Seite der Schöpfung jemals ausgedrückt wurde, so ist es im zweiten Teil des *Faust* geschehen“²⁰. Und weiter heißt es:

Was uns in den [...] Symbolgestalten der Dichtung [in *Faust* – N.N.M.] entgegentritt, angefangen bei Helena und durch das unterweltliche Gewimmel des klassischen Spuks, den Sphinxen, Sirenen, Lamien, Lemuren, Nymphen, Ameisen, Pygmäen und so weiter, hindurch zu den gigantischen Hüterinnen der Geheimnisse, Manto, Erichtho, Phorkyas, hinab zu den nicht in Erscheinung tretenden, den nur genannten, aber aus dem Erdzentrum den Hörer mit unsagbarem Schauer anhauchenden Müttern, und endlich hinauf zu den verklärten Lichtgestalten des Epilogs – das trägt freilich nicht nur zufällig weiblichen Charakter²¹.

Die Kopplung des Weiblichen an das Mythische und die Darstellung des ganzen Spektrums von weiblichen Gestalten verweisen wiederum auf den Ursprungscharakter des Weiblichen und die Mehrdeutigkeit der weiblichen Natur. Eindeutiger wird diese These in einem anderen Abschnitt des Aufsatzes formuliert:

Das Ewig-Weibliche, das *Faust und* [Hervorhebung im Original – N.N.M.] Gretchen, also sowohl Mann als Weib hinanzieht, es ist ihre eigene von Gott überwältigte und durchdrungene Natur; denn der Mensch, Mann oder Weib, ist ursprünglich Natur, aber der biologische Funktionsgegensatz der Geschlech-

²⁰ I. Seidel: *Goethe und die Frau*..., S. 121.

²¹ Ebd. S. 121.

ter ist überwunden, sobald außerhalb des von Tod und Geburt beschränkten Wirkungsraumes nach letzter Bestimmung gefragt wird²².

Die angeführte Passage lässt den Schluss zu, dass das Ewig-Weibliche zum Ursprung allen Seins wird: dass es sich vielmehr um das Ewig-Mütterliche handelt, bestätigt das Beispiel Muriels.

Das Konzept der Großen Mutter zielt folglich auch bei Ina Seidel auf eine Aufwertung des Mütterlichen hin, das in der patriarchalischen Gesellschaft eine untergeordnete Rolle spielt. In diesem Kontext ist es vielsagend, dass auch Muriels Pädagogik sich als Forderung der Rückkehr zur Natur lesen lässt, als eine Rückbesinnung auf das Ursprüngliche, das einen mütterlichen Charakter hat. Wie bereits gesagt wurde, lässt sich Muriel von ihren Schülern die Mutter nennen. Darüber hinaus postuliert sie in ihren theoretischen Überlegungen zu der Erziehungsfrage, dass man nicht einem gesteuerten, sondern einem natürlichen Lernprozess den Vorzug geben sollte, in welchem den schulpflichtigen Kindern das Lesen und Schreiben erst spät beigebracht wird. Muriel will nämlich die Kinder zuerst „zur sinnhaften Erfassung und Erkenntnis der gegenständlichen Vielfalt von Natur und Menschenwerk [...] führen [...]“ (M. S. 465). Mit dem Erlernen des Alphabets sei „ein künstliches Organ“ (M. S. 465) geschaffen, mit dem das Kind mit Erfahrungen konfrontiert werde, nach denen es von sich selbst gar nicht suchen würde:

Die Beherrschung der Zeichensprache der Buchstaben und die dadurch erlangte Möglichkeit einer verfrühten und bequemen Begegnung mit einer fixierten und bearbeiteten Welt müsse zu einer Ablösung des unmittelbaren, primären Erlebens der gegenständlichen Welt zugunsten einer teils abgestempelten, teils fiktiven Vorstellung der Wirklichkeit führen... (M. S. 466).

Aus diesem Konzept ergibt sich, dass Muriel eben den dem Menschen innewohnenden ursprünglichen Kräften zu ihrer Entfaltung verhelfen will, dass sie auf gewisse Weise das infolge der Kulturentwicklung verschüttete Verhältnis zwischen Mensch und Natur rehabilitieren möchte: dies wundert nicht angesichts der Tatsache, dass Muriel selbst eine Dimension dieser ursprünglichen Kraft zu verkörpern scheint. Die Verschiebung des Schwerpunktes in der Pädagogik bedeutet, dass man zugleich den auf dem Natürlichen aufbauenden Verhältnissen mehr Aufmerksamkeit schenkt. Dass eben die Mutter-Kind-Beziehung den Ursprung bildet, wurde bereits mehrmals betont. Muriels Pädagogik könnte also eine verdeckte Botschaft übermitteln:

Eine ihrer Forderungen war, daß die stumpfe Selbstverständlichkeit, mit der der Mensch der Gegenwart seine Umwelt hinnehme, ohne nach den Vorausset-

²² Ebd. S. 122f.

zungen ihrer *Entstehung* [Hervorhebung kommt von mir – N.N.M.] zu fragen, gebrochen werden müsse [...] (M. S. 467).

Die Anerkennung des Primats des Mütterlichen bedeutet die Aufwertung der Frau im Patriarchat und die Erschaffung eines größeren weiblichen Handlungsraums. So ist es markant, dass eben ein Mann, ein englischer Lehrer namens Fabricius, mit welchem Muriel über ihre Bildungsideen diskutiert, sie als eine „Utopie“ einstuft (M. S. 483). Nicht zu übersehen ist, dass Muriel selbst „den Primat des Patriarchates“ (M. S. 476) zur Sprache bringt und dass ihr Konzept auf den Widerstand der männlichen Lehrer stößt, denen sie ihre pädagogischen Reformpläne vorlegt.

Muriels Herangehen an ihre Zöglinge, also die Tatsache, dass sie für sie als Mutter die einzige Bezugsperson sein will, deren Einfluss sie jenseits anderer menschlicher Gemeinschaften ausgeliefert sind, lässt auch auf den Machtanspruch der Lehrerin schließen. Diesen Machtanspruch suggeriert ebenfalls der Vergleich Muriels mit einer „Fürstin“ oder „Königin“. Diese These wird vor allem durch Muriels Verhältnis zu ihrem Sohn bestätigt, das deutlich von dem Wunsch nach der Begründung eines Machtverhältnisses getragen wird:

Ich [Muriel] bin mir ja jahrelang nicht darüber klar geworden, wie stark ich ihn an mich gebunden hatte. Mein Gott, als er klein war, haben sie mir immer gesagt, ich hätte ihn zu lange genährt, und ich war doch nur glücklich, so lange in diesem süßen Abhängigkeitsverhältnis mit ihm zu sein... [...]. Welches Glück war es für mich, ihm zu geben, ihn unterrichten zu dürfen, zu erleben, wie er sich nach meinem Wunsch und Willen formte, wie die ganze Substanz seines Geistes meine Prägung annahm! [...] Ich erlebte an ihm das Wunder einer Übertragung meines selbst ins Männliche. [...] und fühlte ich ihn denn noch anders als einen Teil von mir selbst? Den besten freilich, den heiligsten Teil, den, der fortleben sollte, wenn ich... Nun aber – eben hier lag mein Irrtum! (R. S. 114).

Es ist anzunehmen, dass Muriel sich ihren Sohn nach eigenem Vorbild schaffen will. Rainer wirkt äußerlich „wie ein ins Männliche übertragenes Ebenbild von Muriel“ (M. S. 710). Auffallend ist vor allem, dass bei der Schilderung des Mutter-Sohn-Verhältnisses eine Metaphorik verwendet wird, für welche solche Worte wie Atem, Hauch, Geschöpf grundlegend sind²³: „[...] ich [Muriel] bin

²³ Das Verhältnis zwischen Muriel und ihrem Sohn Rainer ist eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Christoph und Delphine aus dem *Wunschkind*. Irmgard Hölscher weist darauf, dass man es auch im *Wunschkind* mit einem „quasi Schöpfungsakt“ zu tun hat. Im Roman findet sich eine Episode, in der Christoph, der Sohn Cornelies, seiner Milchschwester Delphine gottähnlich das Leben einhauche. (I. HÖLSCHER: *Geschichtskonstruktion und Weiblichkeitsbilder in Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: B. DETERMANN, U. HAMMER, D. KIESEL (Hg.): *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus*

seines Lebens gewiss wie meines eigenen – ich würde es fühlen, oh, ich würde es fühlen, wenn wir nicht mehr durch unseren Atem – durch den Hauch, der unseren Herzschlag trägt, durch den Geist, der uns eint, verbunden wären...“ (M. S. 155).

Muriel wird gleichsam zur ‘Schöpferin’ des ihr am nächsten stehenden Menschen. Dass sie sich von diesem ‘Schöpfungsakt’ distanziert: „darin, daß ich ihn wie mich selbst empfand, darin hatte meine Versäumnis, meine Verfehlung bestanden!“ (R. S. 130), lässt sich als ein weiteres Indiz für ihre Widersprüchlichkeit auslegen.

Eine Möglichkeit der Etablierung der eigenen Macht besteht in der ‚Verweiblichung‘ des Männlichen: denn die von Muriel enthusiastisch begrüßte Übertragung ihres Ich ins Männliche drückt anscheinend nicht so sehr den Wunsch der Frau nach der Übernahme einer männlichen Identität aus, sondern bedeutet vielmehr einen Versuch, das Männliche um das Weibliche zu bereichern. In diesem Sinne scheint Ina Seidel hier an die Thesen der gemäßigten Aktivistinnen der Frauenbewegung anzuknüpfen, laut denen die männliche Ordnung durch das weibliche Element ergänzt werden müsse, um eine Verbesserung zu erfahren²⁴.

Hervorzuheben ist in diesem Kontext, dass Muriel die Auseinandersetzung mit ihrem Sohn auf die zwischengeschlechtliche Ebene transponiert und das von dem Sohn versinnbildlichte Männliche einer eindeutigen Kritik unterzieht:

Er setzte mir in dieser Frage nicht den Widerstand eines ungehorsamen Knaben, sondern den sich gleichwertig fühlenden Willen eines Mannes als dem einer Frau entgegen. [...] immer fühlte ich dies Grundelement durch: den männlichen unbeugsamen Willen, der einseitig und verbissen auf seinem Ziele beharrte (R. S. 136).

Der Sohn als das Prinzip Mann gleicht in seinem Betragen wiederum seinem Vater. Denn Rainers Abhängigkeit ist

ein Erbteil von seinem Vater [...] in verjüngter Gestalt. Sie mochte auf einem kaum erklärlichen Magnetismus der zwischen Körperlichem und Seelischem lagernden Schichten beruhen, diese Abhängigkeit: ich lähmte durch meine Ausstrahlung eine wenschon schwächliche, so doch zähe und zielbewußte Tatkraft, ich sog sie an mich und sie unterordnete sich mir ohne Gefühl der Selbstaufgabe, ja mit einer Art Wollust. Wie einst sein Vater, so wollte er jetzt lieber das eigene Leben in meinem aufgehen lassen, als sich der Welt gegenüber behaupten (R. S. 130).

und Fünfziger Jahren. Frankfurt am Main 1991, S. 41–81, hier S. 63). Siehe mehr dazu im Kapitel zu Delphine.

²⁴ Vgl. das Kapitel zu Helene Lange und Gertrud Bäumer.

Die Parallelität der männlichen Schicksale ergibt sich aus ihrer Unterordnung unter das mütterliche Wesen der Frau; denn Muriel war nicht nur die Mutter für ihren Sohn – mütterliche Gefühle hegte sie auch zu ihrem jüngeren Gatten, wodurch sie „seine Entfaltung gehemmt hätte“ (R. S. 109). Obschon sie „den gleichen Fehler nicht ein zweites Mal“ (R. S. 109) begehen will, so besteht sie doch weiterhin auf ihrer mütterlichen Kraft, mit welcher sie ihre Macht zu konstituieren versucht. In diesem Zusammenhang ist es relevant, dass es von den sie umgebenden Männern nur ihr erster Mann, Paladin, vermochte, sich von ihr aus freier Entscheidung zu lösen: er willigte ohne Einsprüche in die Scheidung ein, um sie glücklich zu machen – für Paladin spielte Muriel keine Mutterrolle.

Dass Muriel ihre Mütterlichkeit als ein Werkzeug der Manipulation in Bezug auf die anderen benutzt, wird auch in ihrer Beziehung zu Renée sichtbar, die gleich Rainer in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Muriel gerät. Renée handelt „zum erstenmal gegen Muriels Willen“ (M. S. 258) erst in dem Augenblick, als sie das Leben ihres Mannes in Gefahr sieht und entgegen den Empfehlungen Muriels ihm zuerst in die Schweiz und dann nach Deutschland nacheilt.

Um das Bild Muriels abzurunden, soll noch hinzugefügt werden, dass sich in dem von Muriel repräsentierten Mütterlichkeitskonzept ebenfalls die Einflüsse der gemäßigten Frauenrechtlerinnen verzeichnen lassen. Es ist z. B. kennzeichnend, dass Muriel ihre Fehlhandlung in Bezug auf Rainer einsieht: schuld daran, dass sie ihren Sohn von sich abhängig machte, sei „jene egoistische, triebhafte Form von Mütterlichkeit“ (M. S. 643). Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es mehr als nur eine ‚Mütterlichkeitsform‘ geben kann: Eine von ihnen ist die eben genannte triebhafte Mütterlichkeit; die andere ‚Mütterlichkeitsform‘ kann sich aus der instinktiven Veranlagung erst entwickeln. Eine Bestätigung liefert die Beschreibung von Muriels Persönlichkeit, die

aus der Entfaltung und gradweisen Vergeistigung einer triebhaften Anlage, die alle anderen Kräfte ihres Wesens zu harmonischer Wechselwirkung steigerte [erwächst – N.N.M.]. Und darin sehe ich [Michaela] die großartige Geschlossenheit im Wesen dieser Frau, daß ihr Werk mit ihrem persönlichen Leben so völlig im Einklang und Gleichgewicht ist – ob nun ihre Ideen sich durchsetzen werden oder nicht (M. S. 805).

Muriels Mütterlichkeit verliert folglich allmählich ihren triebhaften Charakter und nimmt die Form einer eindeutig höher bewerteten, vergeistigten Mütterlichkeit an. Dabei ist nicht zu übersehen, dass mit dieser Unterscheidung der Mütterlichkeitsformen der Gedanke wiederholt wird, dass die mütterliche Veranlagung der Frau etwas Triebhaftes und somit Ursprüngliches ist. Indem die Mütterlichkeit mit einem Trieb verglichen wird, wird offenbar suggeriert, dass sie eine Art Potenz ist, die als Instinkt in jeder Frau ruht.

Mit der Forderung, den mütterlichen Instinkt zu vergeistigen, sind die Frauenrechtlerinnen Helene Lange und Gertrud Bäumer aufgetreten²⁵. Das Beispiel Muriels zeigt, dass das Phänomen der ‚geistigen Mütterlichkeit‘ auch für Ina Seidel eine Bedeutung hatte. Die Gestalt Muriels, gleich Brigitte aus dem *Haus zum Monde*, scheint jedoch erst ein Vorspiel zu der Auseinandersetzung mit dieser Frage zu sein; denn das Problem der geistigen Mütterlichkeit wird vor allem im Falle Cornelies aus dem *Wunschkind* eine große Rolle spielen.

3.1.1.3.

Ideal der Mütterlichkeit: Cornelia in *Das Wunschkind*

Die berühmteste und ohne Zweifel die wichtigste Seidelsche Mutter ist Cornelia von Echter, die Hauptgestalt des *Wunschkindes* (1930), eines vor dem Hintergrund der Zeit zwischen der Französischen Revolution und den sog. Freiheitskriegen (1793–1813) spielenden Romans. Cornelia von Echter (geborene von Tracht) stammt aus einem in Hölkewiese ansässigen preußischen Adelsgeschlecht. Von ihrer Familie leben nur noch der Vater, der General der Kavallerie Dubslav von Tracht und Cornelies Halbschwester Charlotte, die aus der zweiten Ehe des Vaters kommt. Durch die Verheiratung Cornelies mit dem Katholiken Hans Adam wird Mainz zu ihrer neuen Heimat.

Gleich zu Beginn der Handlung erfährt das Leben der Protagonistin eine entscheidende Wende: Nachdem sie ihren ersten, neugeborenen Sohn Wilhelm verloren hat, muss sie auch mit dem Verlust ihres Gatten Hans Adam rechnen, der als Soldat bald ins Feld rücken muss. Einer bösen Ahnung folgend, dass sie auch ihn nie wieder sehen wird, verbringt Cornelia die letzte Nacht vor seiner Abreise mit ihrem Gatten. Obwohl Hans Adam dann tatsächlich im Krieg fällt, überlebt ein Teil von ihm in seiner Frau: Cornelia wird schnell sicher, dass sie schwanger ist. Das von ihr so innig gewünschte Kind (das im Titel des Romans erwähnte Wunschkind) bekommt den Namen Christoph. Die junge Witwe Cornelia bleibt in Mainz, da sie sich verpflichtet fühlt, sich ihrer alternden Schwiegermutter Henriette von Echter anzunehmen. Im Laufe der nachfolgenden Ereignisse muss Cornelia zum dritten Mal über den Verlust einer von ihr geliebten Person hinwegkommen: Ihre junge Halbschwester Charlotte stirbt bei der Geburt ihres ersten Kindes, der Tochter Delphine. Da sich der Vater des Kindes, ein französischer Offizier namens Loriot, seiner Tochter nicht annehmen kann, entscheidet sich Cornelia, das Mädchen zusammen mit ihrem Sohn Christoph zu erziehen. So wird Delphine zu Christophs Milchschwester; das zwischen ihnen bestehende verwandtschaftliche Verhältnis verwandelt sich in ihrem späteren Leben in ein Liebesverhältnis. Doch die Liebschaft der Milchge-

²⁵ Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

schwister hat keinen glücklichen Ausgang: Delphine lässt den sie innig liebenden Christoph gehen und brennt mit einem Schauspieler durch. Christoph, der die Laufbahn eines Soldaten wählt, muss das Schicksal seines Vaters teilen und sein kurzes Leben für das Vaterland opfern.

Cornelie von Echter bleibt bis zum Ausgang des Romans ihrem Witwenstand treu. Obwohl sie sich zweimal auf eine Liaison einlässt (zuerst mit dem Offizier Fritz Rühle und das zweite Mal mit dem Armenarzt und Mesmerismusanhänger Buzzini), haben diese Liebeleien lediglich einen vorläufigen Charakter und münden nicht in die Eheschließung. Nach dem Tod ihres Sohnes Christoph nimmt Cornelie an seiner Stelle verwaiste Offiziersöhne an.

Bereits diese knappe Inhaltswiedergabe des über eintausend Seiten hinausgehenden Werkes lässt erkennen, dass hier im Zentrum nicht das durch den Titel suggerierte Wunschkind, sondern seine Mutter steht.

Denn die Hauptgestalt des Romans, Cornelie von Echter, ist in erster Linie eine Mutter und erst dann eine Ehefrau. Sie selbst bringt ihre Berufung zur Mutterrolle explizit zum Ausdruck: „Ich bin ja doch wohl zu nichts anderem bestimmt als eben nur eine Mutter zu sein“²⁶. Zum eigentlichen Antrieb ihrer Handlungen wird der Mutterinstinkt, mit dem sie nicht nur ihrem Kind Christoph, sondern auch den Menschen aus ihrer unmittelbaren Nähe, darunter vor allem ihrem Vater, dem General von Tracht, begegnet.

Dass der Mutterinstinkt Cornelies Hauptzug ist, legt bereits die Anfangsepisode des Romans nahe: obwohl ihr erster Sohn gerade hingeschieden ist, gibt sich Cornelie der Verzweiflung nicht hin und fordert gleichsam den Tod heraus, indem sie ihren Mann zu dem letzten Liebesakt bringt. Ihr Mutterinstinkt wird zum Sinnbild eines fast übermenschlichen Lebenswillens, dank welchem die Frau einen Sieg über den Tod davonträgt, indem sie das Fortleben des Vaters in seinem Sohn garantiert. So gesehen erweist sich der mütterliche Instinkt als eine besondere weibliche Stärke, die die Grenze des scheinbar Unmöglichen überschreiten lässt:

Mit schauernder Ergriffenheit sah sie auf das kleine Haupt des Knaben an ihrer Brust: da war er, da atmete er, Fleisch und Blut geworden aus Wille und Wunsch, Leben, dem Tode abgetrotzt, abgelistet mit der verzweifelten, dunklen Kraft ihrer Seele in jener Abschiedsnacht. Wunschkind nannte sie ihn in der Stille (W. S. 58).

Nichts desto weniger wird diese ungewöhnliche Disposition durch den Namen der Protagonistin suggeriert: Cornelie bedeutet nämlich so viel wie „stark wie ein Horn“²⁷.

²⁶ I. SEIDEL: *Das Wunschkind*. Stuttgart, Berlin 1930, S. 967. Bei Zitaten aus dem Roman wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle W in Klammern angegeben.

²⁷ Vgl. J. CORNELISSEN: *Cornelia von Cornelius?! In: Vom Namen Cornelius/Cornelissen*. <http://www.cornelissen.de/name/cor_vor2.htm> (Stand: 10.02.2008). Der Name Cornelie scheint

Dass der Mutterinstinkt eine besondere Willensanstrengung ermöglicht und angesichts des Todes eine ungewöhnliche Motivation zum Handeln verleiht, bestätigt ebenfalls die Episode, in welcher Cornelia ihre im Wochenbett gestorbene Schwester Charlotte mit dem neu geborenen Kind findet. In diesem Moment empfindet Frau von Echter „weder Mitleid noch Trauer“, sondern „ein jähes Drängen körperlicher Mütterlichkeit“ (W. S. 66). Der Mutterinstinkt nimmt den Charakter einer unbewussten, triebhaften Kraft an, die sich der Frau bemächtigt und ihre Handlungen bedingt. Die physische Erfahrung der Schwangerschaft wird zu einem fast mystischen Erlebnis, in welchem der Tod zu einem notwendigen Bestandteil des Lebens erwächst. Die Nähe zwischen Leben und Tod, die der Mutterinstinkt herstellt, lässt an die von Bachofen aufgestellten Thesen denken: laut dem Forscher spiegelt „das Gesetz des demetrischen Mutterthums“ „das Wechselverhältnis von Tod und Leben“ (B. S. XV)²⁸.

Die körperliche Komponente des Mutterinstinktes lässt ihn als einen von der Natur gegebenen Trieb charakterisieren, die Verbindung zwischen Mutter und Kind scheint ebenfalls im Bachofenschen Sinne eine stoffliche Grundlage zu haben: „Ach, der kleine Junge, dessen Leben an ihrem hing, dessen saugende Lippen ihr die süßen Schauer des mütterlichen Blutes weckten...“ (W. S. 61). Aber nicht nur in der Mutter-Kind-Beziehung lässt sich die stoffliche Prägung beobachten, denn bereits durch ihr Aussehen wird Cornelia in die Nähe der Bachofenschen erdgebundenen Mutter gerückt. Die Protagonistin wird nämlich als „jene nicht sehr große, dunkelhaarige und braunhäutige Frau“ (W. S. 620) charakterisiert. Diese Nähe betonen auch Cornelies Träume, in denen sie sich als die Erde imaginiert, sowie die Art und Weise, wie sie von ihrem Sohn wahrgenommen wird:

Die Mutter hatte im Lehnstuhl an seinem Bett gesessen [...]: da war sie ihm groß, übermenschlich erschienen in ihrem braunen Kleid, auf dem die schwere goldene Kette erglänzte; eine Götterfrau, hatte er irre gedacht, ein braunes Gebirge, in das ich hineinwandern werde, um unterzugehen... (S. 983).

Cornelies Zugehörigkeit zur Erde bestätigen sowohl das sich wiederholende Epitheton „braun“ als auch der Vergleich mit dem „Gebirge.“ Es lässt sich hier ebenfalls eine Ähnlichkeit mit dem Topos der Großen Mutter verzeichnen, den Bachofen wie Simmel als ein ambivalentes Phänomen beschreiben: Cornelia wird von ihrem Sohn als eine mächtige „Götterfrau“ imaginiert, die, was markant ist,

nicht zufällig zu sein: wie man bei Kopaliński nachlesen kann, war die im antiken Rom wirklich lebende Cornelia die Mutter von zwölf Kindern. Die literarische Tradition habe aus ihr das Muster der römischen Matrone und das ideale Bild der Ehefrau und Mutter gemacht, die in sich alle Tugenden einer Patrizierin vereinigt. (W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, S. 521f.)

²⁸ Siehe mehr dazu im Kapitel zu Bachofen.

nicht nur als eine lebenspendende, sondern auch als eine zerstörerische Macht figurieren kann – in sie „hinein[zu]wandern“ bedeutet „unterzugehen“²⁹.

Wichtiger als diese stoffliche Komponente des Mutterinstinktes sowie das erdenähnliche Erscheinungsbild Cornelies scheint die ‚veredelte‘ Gestalt des Mutterinstinktes, die Mutterliebe, zu sein: „Ihre [Cornelies – N.N.M.] Liebe war dunkle Glut und Stille, inbrünstige Sehnsucht, das Geliebte zu umschließen, zu hegen, zu nähren: Mütterlichkeit“ (W. S. 30). Die Mütterlichkeit erweist sich als eine geistige Haltung, ein besonders intensives Empfinden, das auf den anderen gerichtet ist. Als ein alles umfassendes, ja absolutes Gefühl, macht es für Cornelia den eigentlichen Sinn des Lebens aus:

Ach, der kleine Junge, dessen Leben an ihrem hing, dessen saugende Lippen ihr die süßen Schauer des mütterlichen Blutes weckten... Ach die Tage holden Rhythmus der Erfüllung seiner Lebensbedürfnisse [...]: das [Hervorhebung im Original – N.N.M.] war Wirklichkeit, war Leben [...] (W. S. 61).

Die Erfahrung des Mutterseins (in welcher sich auch hier eine körperliche, diesmal erotische Komponente bemerkbar macht³⁰) bedeutet für die Protagonistin das höchste Glück; erst dank diesem Zustand kann sie die Selbsterfüllung finden. Markant ist dabei, dass die Verbundenheit mit dem Kind ein widersprüchliches Bild der Mutter³¹ entstehen lässt. Denn auf der einen Seite scheint Cornelia die eigenen Bedürfnisse zurückzustellen und das Wohl des Kindes als das wichtigste zu betrachten, auf der anderen Seite stellt sie sich selbst unübersehbar in den Vordergrund. Diese Ambivalenz mag das folgende Zitat veranschaulichen:

Dies aber, dass der Knabe so ganz in ihr wohnte und wohnen blieb, nachdem die kurze Erschütterung ihrer Verbundenheit, die seiner Entwöhnung gefolgt war, ausgebebt hatte; dies, daß für ihn alles, was er neu begriff und erfasste, von ihr durchdrungen war, von ihrer Wärme, ihrer Stimme, daß ihm die Welt einstweilig durch sie vermittelt wurde... Dies war der Grund, warum sie sich ausdehnen mußte und für Jahre die Wände ihrer Person aufgelöst fühlte und sich selbst wie außer dem Leibe (W. S. 191).

Cornelies Mütterlichkeit wird demgemäß von dem Wunsch nach dem Aufbau eines Machtverhältnisses zwischen ihr und ihrem Kind getragen, sie will ihren

²⁹ Barbara Vinken gibt zu bedenken, dass diese hier von I. Seidel verwendete Metaphorik eine eindeutige erotische Prägung habe und den Inzestcharakter des Mutter-Sohn-Verhältnisses andeute. Siehe mehr dazu: B. VINKEN: *Inzest und totaler Krieg. Ina Seidels politische Romantik und der Nationalsozialismus*. In: P. LEUTNER (Hg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz*. Tübingen 2003, S. 175–184.

³⁰ Diese erotische Komponente untersucht genauer Barbara Vinken. Siehe mehr dazu: Barbara Vinken: *Inzest und totaler Krieg*...

³¹ Worin man wieder eine Affinität zu Bachofens Konzept der Mütterlichkeit als eines widersprüchlichen Phänomens erblicken könnte.

Sohn auf gewisse Weise von sich abhängig machen³². Zugleich lässt sich jedoch in ihrer Haltung ein altruistischer Zug verzeichnen, die Bereitschaft, um des Kindes willen selbstlos zu werden, was die ‚Auflösung‘ ihrer Person und der Zustand „außer dem Leibe“ nahelegen könnten.

Aus dem Zitat ergeben sich auch Hinweise darauf, dass die mütterliche Hingabe an das Kind das weibliche Ich über die Grenzen seines Körpers hinausgehen lässt und dass es dank dieser Hingabe auf gewisse Weise die Grenze des Spirituellen streift. In diesem Sinne nimmt die Mütterlichkeit der Protagonistin den Charakter eines geistigen Phänomens an: der im Körperlichen verwurzelte Mutterinstinkt wird in eine ‚gereinigte‘ Gestalt, die geistige Mütterlichkeit, überführt. Eine Bestätigung für diese These liefert das folgende Zitat:

Gott hätte der Menschheit als Naturtrieb die Mütterlichkeit gegeben, in der Nächstenliebe und Opfersinn schon vorgebildet seien, freilich nur auf das eigene Blut gerichtet. Christus habe diesen Naturtrieb zur Religion erhoben und ihn durch sein Beispiel, seine Lehre, sein Leben – sein Sterben geheiligt. Niemand, sagte er, sei Christus so nahe, wie eine rechte Mutter, wenn sie denn eine Christin sei – nämlich auch eine Mutter im Geiste... (W. S. 968).

Dem Abschnitt lässt sich entnehmen, dass die Autorin Ina Seidel zwischen zwei Arten der Mütterlichkeit unterscheidet: der naturgegebenen und der geistigen, wobei die geistige aus der natürlichen zu erwachsen scheint. Ina Seidel plädiert hier offenbar dafür, dass die Frauen ihre natürliche Mütterlichkeit auf ein höheres, geistiges Niveau heben sollten.

Belege für diese These liefert der Seidelsche Aufsatz *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit*, in welchem die Autorin ebenfalls zwischen zwei Arten der Mütterlichkeit unterscheidet. Zum einen handelt es sich um die ‚natürliche‘, zum anderen um die „durchgeistigte“³³ Mütterlichkeit. Die natürliche Mütterlichkeit sei mit anderen Worten als eine „Naturanlage“ zu verstehen, die sich auf den unmittelbaren Lebenskreis der jeweiligen Mutter erstreckt. Sie ist zugleich etwas Elementares und Triebhaftes, das sich auf das Irdische beschränkt. Als Ausdruck „des Selbsterhaltungstriebes der Menschheit“³⁴ vermag die natürliche Mütterlichkeit die bestehende Ordnung der Dinge nicht zu ändern, weil sie in diesem Sinne zu

³² Grażyna B. Szewczyk bemerkt, dass Cornelia ihre Mutterschaft dazu nutze, um sich als Mutter in ihrer dominanten Rolle zu bestätigen und dass ihre Mütterlichkeit eine Art Machtausübung sei. Vgl. G.B. SZEWCZYK: *Starke Mutter – ewige Mutter. Zwei Mythen und zwei Paradigmata der Weiblichkeit im Werk von Ina Seidel und Gertrud von Le Fort*. In: M. CZARNECKA, K. GABRYJELSKA, C. EBERT: *Die Bilder der neuen Frau in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts*. Wrocław 1998, S. 225–231, hier S. 227.

³³ Vgl. I. SEIDEL: *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit*. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 241–244, hier S. 243.

³⁴ Ebd. S. 242.

selbstbezogen und eingeschränkt ist. Um ihre Theorie zu exemplifizieren, spielt Ina Seidel in dem einschlägigen Aufsatz auf *Das Wunschkind* an:

Nie werden die Tränen der Frauen den Krieg zum Erlöschen bringen, denn diese Tränen sind eines Ursprungs mit dem sinnlos hingeopferten Blut, dem sie gelten; sie kommen aus derselben Quelle und auch diese Fluten können nur den ewigen Kreislauf antreten – immer wieder müssen sie zur Erde nieder!³⁵

Die in dem Natürlichen verwurzelte Mütterlichkeit ist demzufolge ebenfalls als einer der menschlichen Ur-Triebe aufzufassen, deswegen sei sie auch gegen einen weiteren Ur-Trieb, den Krieg, unwirksam. Dieses Zitat verdeutlicht auch die einengende Gebundenheit der triebhaften Mütterlichkeit an das Weltliche, die an einer anderen Textstelle des Aufsatzes mit der Gestalt der Niobe verglichen wird:

Wenn sich die Mütter der Erde in niobenhafter Anklage gegen den Krieg wenden und die Völker beschwören, die Waffen niederzulegen, letztlich um des ihren Kindern und damit ihnen selbst zugemuteten blutigen Opfers willen, so machen sie ihre Klage wohl zugleich zur Stimme des Selbsterhaltungstriebes der Menschheit, aber in dieser elementaren und triebhaften Begründung liegt auch die Erklärung für die Unwirksamkeit ihrer Beschwörungen³⁶.

Die Gestalt der mythologischen Niobe ist ein Indiz dafür, dass die triebhafte Mütterlichkeit im Mythos wurzelt, was ihren ursprünglichen Charakter betont. Die elementare Mütterlichkeit ist laut Ina Seidel auch Grundlage jener den Naturkräften gewidmeten Kulte: „Wo einer Muttergottheit Altäre errichtet wurden, waren sie immer Kulte geweiht, die dem dunklen und unerbittlichen Mysterium der Naturgewalt galten [...]“³⁷.

Man kann annehmen, dass dieser Auffassung auch die von Bachofen entwickelte Theorie zugrunde liegt, wobei Ina Seidel das Bachofensche Konzept um neue Akzente bereichert, die bei dem schweizerischen Forscher nicht zu finden sind. Während nämlich Bachofen behauptete, dass das im Stofflichen ruhende, entwicklungsunfähige Mutterrecht der Gegensatz der Epoche des Geistes, des Vaterrechts, gewesen sei, scheint Ina Seidel eben das Entwicklungspotenzial der Mütter und ihre Berufung zu einer geistigen Mütterlichkeit zu betonen:

Vieles mag für die Annahme sprechen, daß die Frauen auf Grund der ihnen von der Natur verliehenen Anlage der Mütterlichkeit die berufensten Hüterinnen des Weltfriedens sein müßten, wenn sie es nur verstünden, diese Naturanlage zu vergeistigen und die damit verbundene Verantwortlichkeit über

³⁵ Ebd. S. 243.

³⁶ Ebd. S. 242f.

³⁷ Ebd. S. 243.

die Grenzen der von ihnen geborenen, auf ihre Fürsorge unmittelbar angewiesenen Nachkommenschaft hinaus auch gegenüber einer unmündigen, der Leitung bedürftigen Menschheit zu empfinden³⁸.

Aus dem angeführten Zitat ergibt sich, dass die mütterlichen Frauen bestimmte Rollen in der Gesellschaft zu erfüllen haben: ähnlich wie bei Bachofen und Simmel sind sie im besonderen Maße dazu prädestiniert, „Hüterinnen des Weltfriedens“ zu werden. Es ist markant, dass Ina Seidel hier den Konjunktiv benutzt, womit sie die Idee der vergeistigten Mütterlichkeit in den Bereich des Möglichen-Erwünschten versetzt. Zugleich räumt sie ihrem Appell an die Vergeistigung der Mütterlichkeit nicht den Rang einer unbeirraren Behauptung ein, sondern den einer Vermutung. Dadurch gibt sie auch zu bedenken, dass die herrschende Ordnung nicht die ideale ist. Es ist ein Appell an die Überwindung des biologischen Determinismus, der laut Ina Seidel die Frau in erster Linie zu der Rolle der Mutter prädestiniert. Dieser biologisch bedingte Wirkungsbereich der Frau solle das in ihm enthaltene Potenzial zum Wohle der Menschheit ausnutzen: der Trieb muss jedoch durch den Geist überhöht oder sublimiert³⁹ werden.

Ein ähnlicher Gedanke findet sich im *Wunschkind*. Um diese Affinität zu veranschaulichen, soll hier der bereits zitierte Abschnitt noch einmal angeführt werden:

Gott hätte der Menschheit als Naturtrieb die Mütterlichkeit gegeben, in der Nächstenliebe und Opfersinn schon vorgebildet seien, freilich nur auf das eigene Blut gerichtet. Christus habe diesen Naturtrieb zur Religion erhoben und ihn durch sein Beispiel, seine Lehre, sein Leben – sein Sterben geheiligt. Niemand, sagte er, sei Christus so nahe, wie eine rechte Mutter, wenn sie denn eine Christin sei – nämlich auch eine Mutter im Geiste... (W. S. 968).

Es handelt sich also gewissermaßen um ein Zurücktreten des subjektiven Empfindens, um eine Entsubjektivierung der Mütterlichkeit, die den Charakter einer äußerst altruistischen Haltung annehmen solle. Mit diesen Thesen scheint Ina Seidel die Postulate Helene Langes und Gertrud Bäumers zu wiederholen, welche von der Frau die Entwicklung „aus dem Gattungswesen zur freien Individualität“ forderten und die Krönung dieser Entwicklung in dem Konzept der ‚geistigen Mütterlichkeit‘ sahen⁴⁰.

Aber auch in dieser idealistischen Konzeption der Mütterlichkeit macht sich der Machtgedanke kund. In dem Aufsatz *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit* findet man neben der Bemerkung, dass die vergeistigte Mütterlichkeit im Stande wäre, die unmündigen Menschen zu leiten, die Forderung, „Frauen aller Kulturländer

³⁸ Ebd. S. 241.

³⁹ Ebd. S. 242.

⁴⁰ Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

zu einer einzigen, geschlossenen Partei für Frieden, Gerechtigkeit und Freiheit zu vereinigen“, die als der Ausdruck der „Solidarität der großen Massen der Frauen aller Länder“⁴¹ gelten sollte.

Dieser Machtanspruch charakterisiert Cornelia von Echter, wie bereits erwähnt; er kommt auch am Beispiel von zwei anderen weiblichen Gestalten aus dem *Wunschkind* zum Ausdruck: der Königin Louise und der Muttergottes Maria. An ihrem Beispiel scheint sich die Überzeugung Ina Seidels zu manifestieren, dass die Mütter die idealen Herrscherinnen sein müssten, wobei die Dichterin hier zwischen der irdischen und der geistigen weiblichen Führung unterscheidet. Veranschaulicht wird die irdische weibliche Führung durch die stolze Gestalt der Königin Louise, deren Mütterlichkeit ihr die Kraft zur Aufopferung für ihr Land und Volk gibt:

Louise [...] war so sehr Fürstin, als Frau, eine Frau, die gleich der ärmsten Mutter im Lande mit ihrem Leibe die Lasten von zehn Kindern erduldet, die dem vollen Anprall des das Land zermalmenden Schicksals die Brust geboten und sich keinem Leiden und keiner Demütigung entzogen hatte. Was feierte das Volk in ihr, als sich selbst, [...] als die sichtbare Gewissheit, daß inmitten aller Schwachheit Vollkommenheit lebte, die nicht untergehen konnte? (W. S. 811).

Die Mütterlichkeit Louises macht sie zu einer „Vollkommenheit“, wodurch suggeriert wird, dass sie nicht nur als Frau, sondern auch als Herrscherin als Ideal gilt. Kennzeichnenderweise wird auch dank ihrer mütterlichen Veranlagung der Standesunterschied aufgehoben: als Mutter ist die Königin Louise einer Frau aus dem Volke ähnlich. Aber auch umgekehrt wird hier die Suggestion sichtbar, dass jede Frau, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Stellung, durch ihre Prädestinierung zur Mutterrolle eine Louise in spe, also eine mögliche Königin ist. Die Mütterlichkeit wird demzufolge als eine königliche Würde dargestellt, dank welcher die Frau eine besondere Stellung in der Gesellschaft genießen kann⁴². Zugleich drängt sich hier der Gedanke auf, dass die Mütterlichkeit ebenfalls ein Versprechen der Macht gibt, worauf die Suggestion der königlichen Würde – also der einer Herrscherin – verweist.

Als das Sinnbild der geistigen weiblichen Herrscherin figuriert dagegen die Mutter Gottes, deren Bild in dem wohl berühmtesten Abschnitt des *Wunschkindes* beschworen wird:

Aber der Tag wird kommen – und er muß kommen – da die Tränen der Frauen stark genug sein werden, um gleich einer Flut das Feuer des Krieges für ewig zu

⁴¹ I. SEIDEL: *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit...*, S. 241.

⁴² Man kann nicht umhin, hier wieder auf die Ähnlichkeit dieses Konzeptes mit den Thesen Bäumers und Langes hinzuweisen, laut denen die Mütter eine bedeutende Rolle in der Gesellschaft spielen sollen. Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

löschen. Der Tag, da der Geist – die Taube – unter dem heiligen Regenbogen über der wiedergeborenen Erde⁴³ schwebt – und dann...

[...]

Dann setzt der Sohn der Mutter die Krone aufs Haupt (W. S. 1048f.).

Im doppelten Sinne wird folglich die Mütterlichkeit gekrönt: als eine weltliche Macht, für die die Königin Louise steht, und als eine geistige, für die die Mutter Gottes steht⁴⁴. Eine Bestätigung für diese Behauptung findet man wieder in dem Aufsatz *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit*, wo als Symbol des idealistischen Konzeptes der geistigen Mütterlichkeit die Gestalt der Mutter Gottes dargestellt wird: „[...] nur *ein* [Hervorhebung im Original – N.N.M.] solcher Kult [einer Muttergottheit – N.N.M.] hat beseelte und durchgeistigte Gestalt angenommen in der Marienverehrung der katholischen Kirche“⁴⁵.

Der Dichterin zufolge habe hier ein Prozess der Verklärung stattgefunden, die auf die Wirkung des Geistes zurückzuführen sei⁴⁶. Den mütterlichen Machtanspruch exemplifiziert indes auch die Mutter Gottes: „Weiß ich denn einen anderen Weg zu Gott, als den natürlichen, bin ich nicht, nur weil ich eine Mutter war, zu der Kirche getrieben worden, in der sie, die Mutter, nach dem Sohne regiert?“ (W. S. 968) fragt sich Cornelia von Echter.

Die Protestantin Cornelia will nämlich mit ihrem im katholischen Glauben aufwachsenden Sohn konfessionell einig sein – ihre Konversion könnte aber auch andere Gründe haben. Nicht zu übersehen ist, dass sich Cornelia, indem sie ihrem Sohn die Welt „vermittelt“ (W. S. 191), eine konkrete Funktion zuschreibt: offenbar will sie zu einer Art Vermittlungsinstanz zwischen dem Kind und dem Diesseits werden. Zwar wird diese Perspektive erst auf die „Welt“

⁴³ Die Formulierung „die wiedergeborene Erde“ und das visionäre Bild des Sohnes, der seiner Mutter „die Krone aufs Haupt“ setzt, könnten ebenfalls als eine Anspielung auf Bachofen gelesen werden: es sei hier nur daran erinnert, dass die Erde das Symbol des mutterrechtlichen Zeitalters war und dass das Ende dieser Epoche mit der Übernahme der Macht durch die Söhne erfolgte. Dieser Machtwechsel hatte aber keinen revolutionären, sondern einen friedlichen Charakter: die Mütter hatten nämlich ihre Macht an die Söhne freiwillig abgegeben. Die Wiedergeburt der Erde und die Krönung der Mutter durch den Sohn könnten in diesem Sinne als der Wunsch nach der Rückkehr des gynaikokratischen Weltalters gedeutet werden, als eine Art Restaurierung des Mutterrechts als einer Epoche, die Krieg und Gewalt nicht kannte.

⁴⁴ Dass es sich in dem angeführten Zitat um die Muttergottes handelt, betont I. Seidel selbst: „Dann setzt der Sohn der Mutter die Krone aufs Haupt...“ – diese Worte beziehen sich ursprünglich auf ein die Krönung Marias durch Christus darstellendes Gemälde – ein Bild also, auf dem der von Ewigkeit her erhöhte Sohn die Mutter zu sich erhebt! Mir wurde dies Bild, dieser mit Worten kaum auszuschöpfende heilige Vorgang zum Symbol der höchsten Verschmelzung männlichen und weiblichen Wesens in letzten, überzeitlichen Zielen des Menschen“. I. SEIDEL: *Über die Entstehung meines Romans „Das Wunschkind“*. In: (Dies.): *Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, Berlin 1934, S. 175–190, hier S. 188f.

⁴⁵ I. Seidel: *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit...*, S. 243.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 243.

(W. S. 191), also die nächst liegende Wirklichkeit beschränkt, doch wird dieses Postulat durch den Konfessionswechsel Cornelies bestätigt. Infolge ihres Übertritts zum Katholizismus wird sie kennzeichnenderweise „der Kinder Zugang zur Schöpfung“ (W. S. 190), wodurch ihre Funktion als Vermittlerin wesentlich ausgeweitet wird. Man könnte die Feststellung riskieren, dass hier der Mutter die Rolle der Vermittlerin der Transzendenz zugeschrieben wird, worin sich wieder eine Affinität zu der Bachofenschen Vorstellung von der Mutter als Hierophantin verzeichnen ließe⁴⁷. Indem Ina Seidel „die priesterliche Stille der Mutter hervorhebt“ (W. S. 42), legt sie es nahe, dass die Frau als Mutter in die Nähe der Priesterin rückt. Bedeutsam ist in diesem Kontext der folgende Satz: „Es gibt... drei Kategorien von Frauen: Priesterinnen, Mütter... – und eben Schauspielerinnen!“ (W. S. 876). Dass die Rolle der Mütter mit der der Priesterin einhergehen kann, bestätigt die Tatsache, dass Cornelia für ihren Sohn die Vermittlerin des Glaubens sein möchte, sich also gewissermaßen zwischen ihn und Gott stellt. Auf die Aufgabe der Mutter als Vermittlerin zwischen Kind und Gott macht Ina Seidel ebenfalls in dem Aufsatz *Frau und Wort* aufmerksam: „Wir wollen auch nicht vergessen, daß es zu allen Zeiten die Mütter gewesen sind [...], die den Kindern den Sinn für die über uns waltenden Mächte, für die innere Stimme und damit das Vertrauen in eine göttliche Führung zu wecken berufen sind“⁴⁸.

Dieses Zitat verweist wiederum auf die Bindung der Mütterlichkeit an das Göttliche⁴⁹: die Gestalt der Mutter scheint gleichsam zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen beheimatet zu sein und die Sphäre des Sacrum zu berühren. Für Ina Seidel liegt die Begegnung mit der Heiligkeit in dem Wirkungsbereich der Mutter und ist insofern unentbehrlich, als es ihre besondere Berufung ist:

Die Erhaltung der Ehrfurcht vor dem Wunder der Schöpfung und dem Unerforschlichen, der sich dahinter verbirgt, liegt bei den Müttern und ist bei ihnen in guten Händen: denn würde die Frau sich nicht selbst auslöschen, wenn sie vergäße, die heilige Flamme zu hüten und sie zu nähren?⁵⁰

Die Vorstellung von der Mutter als Hüterin der „heilige[n] Flamme“ ist assoziativ mit dem Bild der Vestalin verbunden, der römischen Priesterin der Göttin Vesta, welche das Herdfeuer im Tempel der Göttin hütete, das niemals erlöschen durfte. In diesem Sinne lässt sich eine weitere Ähnlichkeit der Seidelschen Mutter mit der Bachofenschen Hierophantin bemerken.

⁴⁷ Vgl. das Kapitel zu Bachofen.

⁴⁸ I. SEIDEL: *Frau und Wort*. In: (Dies.): *Frau und Wort...*, S. 9–17, hier S. 17.

⁴⁹ Sigrid Schmid-Bortenschlager spricht in Bezug auf Cornelia sehr treffend von der „transzendenten Mütterlichkeit“. S. SCHMID-BORTENSCHLAGER: *Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte im Roman des frühen 20. Jahrhunderts*. In: G. BRINKER-GABLER (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. München 1988, S. 235–249, hier S. 245.

⁵⁰ I. SEIDEL: *Frau und Wort...*, S. 17.

Wie anfangs gesagt, ist der Mütterlichkeitsinstinkt das wichtigste Attribut von Cornelia, das eine unübersehbare Rolle nicht nur in der Beziehung zu ihrem Sohn, sondern auch zu ihrem Vater spielt. Eben in dem Verhältnis zum Vater nähert sich die Protagonistin dem Ideal der ‚Mutter im Geiste‘.

Das Vater-Tochter-Verhältnis prägen von Anfang an äußerst intensive Gefühle: Während der alte General Cornelia immer mit Abstand, Rigorosität und Disziplin betrachtet, weil seine Liebe vor allem dem Kind aus seiner zweiten Ehe – der Tochter Charlotte – gilt, schwankt Cornelia zwischen fast panischer Angst vor dem Vater und mütterlicher Zärtlichkeit. Zugespitzt wird diese Relation in dem Moment, als der General seine beiden Töchter aufgrund einer Verletzung der von ihm aufgestellten Regeln verflucht und sie öffentlich verstößt⁵¹. Obwohl der Vater Cornelia mehrmals erniedrigt und aufs Peinlichste verletzt, ist sie ihm immer hörig und unterwürfig, sucht immer nach seiner Akzeptanz. So ist sie nicht im Stande, auch wenn es ihr Leid tut, ihren eigenen Sohn nicht mit Prügeln zu bestrafen, weil sie „ihn doch immer mit den Augen ihres Vaters“ (W. S. 194) maß. Sie zeigt sich unfähig, sich offen gegen den Vater aufzulehnen⁵², auch wenn seine Grausamkeit ihr gleichsam körperliche Furcht einflößt. Ihre ambivalente Haltung dem Vater gegenüber kommt am besten in ihren visionären Träumen zum Ausdruck:

Nur in ihren Träumen, da brach diese Kraft. Da sah sie den Alten zuweilen – und beim Erwachen erinnerte sie sich in ratloser Scham, daß sie ihn nackt gesehen hatte – sah ihn mit sonderbar rötlichem Körper in einem feurigen Licht, als stünde er inmitten eigener Glut, sah das glatte schwarze Haupthaar zurückgebunden in einen strähnigen Schopf und das breite, taterbraune Antlitz verzerrt und gequält. Und überall an ihm glühten die Narben aus den Schlachten, Säbelhiebe und Einschüsse [...]. Dieser Entsetzliche in seiner Kugel höllischer Glut ward plötzlich aus der Schwärze tiefen Schlafes vor sie hingeboren: dann sah sie ihn geballte Hände schütteln, betend oder fluchend, schrecklich aufgerissenen, lautlos schreienden Mundes, und erwachte vom eigenen Schrei [...]. Zuweilen auch [...] lief dieser Nackte in einem engen, rechteckigen Raum, der nur von dem Schein des innerlich glühenden Körpers erhellt war, auf und nieder, wie ein Raubtier im Käfig, geduckt und schleichend. Und dies war furchtbarer noch (W. S. 43).

⁵¹ Der Vater verflucht Cornelia, weil sie es nicht vermochte, auf seine jüngere Tochter, Cornelies Schwester Charlotte Acht zu geben und Charlotte in dem von Franzosen umkreisten Mainz angeblich sich selbst überließ. Auf diese Weise sei auch Cornelia daran schuld, dass Charlotte einen französischen Leutnant heiratete, ohne die nötige Einwilligung des Vaters eingeholt zu haben.

⁵² Erst in dem Moment, als der alte General von ihr verlangt, dass sie ihm seine Enkelin Delphine in Obhut gibt, widersetzt sich Cornelia dem Vater. Es scheint aber, dass diese Protesthaltung eher aus ihrer Überzeugung resultiert, dass ihr Kind Christoph mehr als der alte General Delphine braucht. Im weiteren Verlauf der Handlung bemüht sich Cornelia immer wieder darum, sich mit dem Vater zu versöhnen.

Der Vater wird hier zu einer grauerregenden, fratzenhaften Gestalt, die eine gewisse Verwandtschaft mit der christlichen Vorstellung des Teufels aufweist: auf diese Weise wird er zum Inbegriff des Bösen, gegen den Cornelia folglich anzukämpfen hat. Die Konzentration der hier beschworenen Bilder auf den entstellten Körper des Vaters und sein Eingesperrtsein in einem dunklen Käfig lassen ebenfalls die christlich gefärbte Deutung zu, dass es eben sein Körper sei, das Fleischliche, das ihn gefangen hält. Von Hass und Rachesucht erfüllt, bewegt er sich gleichsam in einem Teufelskreis, aus dem er nicht auszubrechen vermag. In diesem Sinne ist es vielsagend, dass es eben die Mütterlichkeit Cornelies ist – also ihre Fähigkeit, sich über diese negativen Gefühle zu erheben – mit der sie dem Vater begegnet:

Cornelia haßte diese Träume [...]. Dennoch hatte sie etwas durch sie empfangen, was kein Tagerlebnis ihr hätte geben können: ein tiefes dumpfes Wissen um den Vater. Ein heißes, hilfloses Mitleid, nie ausgesprochen und vielleicht gar nicht gewußt. Die Möglichkeit, diesen tobenden alten Mann im Inneren ihres Herzens zu hegen wie ein Kind (W. S. 44).

Die Einstellung der Protagonistin zum Vater bleibt konstant: ihre Mütterlichkeit zeigt sich immer stärker als das Gefühl der Verletzung; Cornelia ist ständig bereit, ihrem Vater zu verzeihen und sich seiner mütterlich anzunehmen. Cornelies mütterliche Liebe wird zum Symbol der alles verzeihenden, christlichen Liebe, die stärker als Hass und Langmut ist und welche sich als eine Manifestation des Konzeptes der ‚geistigen Mütterlichkeit‘ definieren ließe. Dabei lässt sich nicht übersehen, dass diese idealistische Stellung dem Menschen mehr Handlungsfreiheit gibt: Cornelia muss sich nicht vor ihrem Vater abkapseln – er ist es selbst, der sich seiner Freiheit beraubt und in einem Käfig aus verletzter Ehre und Hochmut einschließt.

Die mütterlich-christliche Haltung, die Cornelia dem Vater gegenüber bezieht, ist jedoch keineswegs eine Fähigkeit, die sich zwangsläufig aus ihrem Charakter ergibt. Vielmehr gilt diese besondere Eigenschaft als das Resultat der Arbeit Cornelies an sich selbst⁵³, denn die Protagonistin ist sich dessen bewusst, dass sie als Mensch nicht ideal ist und dass zuerst ihr Charakter eine Vervollkommnung erfahren muss:

Auch in ihr gab es kein Gefühl, das nicht in Leidenschaft auflodern wollte; auch in ihr wollte Liebe schrankenlosen, unanfechtbaren Besitz des Geliebten, war von Eifersucht durchbittert, machte Anspruch auf die Rechte eines Tyrannen. Auch in ihr drängte Zorn zur Raserei. Weil aber das Barbarische

⁵³ Auf diese Weise wird Cornelia den Postulaten des konservativen Flügels der Frauenbewegung gerecht, laut denen die innere Vervollkommnung eine Prämisse der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse sei. Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

in ihr von ihr selbst früh erkannt und mit geduldiger Wachsamkeit gezähmt und gesänftigt worden war, weil sie den unterseelischen Kräften nie gestattet hatte, andere leiden zu machen und ihren Ausbruch und Rückprall immer im Schweigen der eigenen Brust ertragen und verebben lassen hatte, so war ihre Haltung dem Vater gegenüber nicht die der Furcht, sondern des stummen Widerstehens gewesen. Nur in ihren Träumen, da brach diese Kraft (W. S. 43).

Das „Barbarische“ in Cornelia, das auf einen Dualismus zwischen sinnlicher Natur und moralischer Vernunft schließen lässt, wird als das Erbe ihres Vaters gesehen, das sie unterdrückt und verdrängt hatte, während er es an die Oberfläche seiner Persönlichkeit emporkommen ließ. Dies ist auch seine Schwäche, von der bereits gesprochen wurde: die unterbewussten, negativen Gefühle bemächtigten sich des Vaters und waren die Ursache seines Scheiterns als Menschen. Im Gegensatz zu ihm vermag es Cornelia, ihnen Einhalt zu gebieten: in diesem Sinne entpuppt sich die Frau als von Natur aus besser als der Mann dazu befähigt, zu einer Bewahrerin der moralischen Ordnung zu werden. Ihre Weiblichkeit macht es eben möglich, der ‚Kultur‘ und nicht der hier sinnlich gefärbten Natur den Vorzug zu geben. Dass hier auch der von der Natur gegebene Mütterlichkeitsinstinkt eine nicht zu übersehende Rolle spielt, scheint ebenfalls nahezuliegen: dank ihm ist die Frau im besonderen Maße dazu veranlagt, der Barbarei nicht zu unterliegen und zu einer moralischen Anführerin der Menschheit zu werden. Diese moralische Überlegenheit der Frau wird sowohl von Bachofen als auch von Simmel sowie von den Vertreterinnen des gemäßigten Flügels der Frauenbewegung akzentuiert. Die Tatsache, dass Cornelia die Arbeit an ihren eigenen Schwächen als notwendig erkennt, steht auch im Einklang mit dem Postulat Langes, dass die innere weibliche Entwicklung der äußeren Umwandlung vorausgehen solle⁵⁴.

Es ist markant, dass sich Frau von Echter des „Barbarischen“ (W. S. 43) in sich bewusst wird und dass sie diesen Teil ihrer Persönlichkeit zu beseitigen versucht. Diese barbarische Komponente lässt sich auch als das Triebhafte auffassen, das folglich von der Frau gezähmt oder sublimiert werden muss – diese Forderung lässt wiederum an das Seidelsche Postulat der ‚durchgeistigten Mütterlichkeit‘ denken, die sich erst im Prozess der Sublimierung der triebhaften Anlage der Mütterlichkeit entfalten könne. Cornelia von Echter kommt diesem Ideal nahe, indem sie ihre Stärke in der Sublimierung des Triebhaften und Körperlichen beweist – dass sie den richtigen Weg geht, bestätigt das folgende Zitat:

Der seltsame und furchtbare Traum dieser Zeit, der immer wiederkehrte, war dieser, daß sie auf einem weiten blachen Feld unter offenem Himmel dalag, ganz ihrer selbst bewußt, dennoch ein Teil dieses Feldes, und daß dann immer und immer Menschen über sie hinschritten, Räder über sie rollten, Wagen und

⁵⁴ Vgl. das Kapitel zu H. Lange.

Geschützt, daß Unsägliches sich auf ihr begab und ihr Leib, ihre Brust endlich einsanken, daß sie zum Grabe wurde und dann erst erlöst war, dann erst in starrer, ganz unbarmherziger Ruhe fühlte, daß sie dennoch lebte – und dennoch (W. S. 986).

Diese Darstellung des weiblichen Körpers, der allmählich in der Erde versinkt, zersetzt und zerteilt und letzten Endes zum Grab wird, legt die Deutung nahe, dass das Körperliche absterben muss, damit eine neue Qualität entstehen kann. Dass dabei die Befreiung von dem Materiellen als eine Art Erlösung dargestellt wird, lässt ebenfalls den Schluss zu, dass Cornelies Entwicklung den Charakter einer geistigen Vervollkommnung annehmen soll. Auf diesen Prozess verweist ebenfalls Irmgard Hölscher:

Es geht vielmehr darum, über die Sublimierung der Sexualität zur Mütterlichkeit die Ausweitung von der biologischen zur „geistigen“ Mutterschaft, von der Mütterlichkeit dem eigenen Kind gegenüber zur mütterlichen Sorge in allen Lebensbereichen vollziehen zu können⁵⁵.

Dem angeführten Zitat aus dem *Wunschkind* lässt sich ebenfalls entnehmen, dass sich Cornelia auf gewisse Weise ihres Körpers bewusst ist, obwohl sie sich in einem traumähnlichen Zustand befindet. Das Bewusstsein der eigenen Geschlechtlichkeit ist der Simmelschen Auffassung zufolge ein Charakteristikum des Weiblichen⁵⁶ – dieses Bewusstsein wird auch zu einer Eigenschaft Cornelies, dank welcher sie eine höhere Stufe ihrer Entwicklung erreichen kann.

Aber nicht nur durch die Träume der Protagonistin wird die Absage an die Sexualität als eine erwünschte Entwicklung des weiblichen Wesens angedeutet; denn auch der Umgang Cornelies mit den Männern lässt sich als ein allmählicher Verzicht der Frau auf ihre körperlichen Bedürfnisse lesen.

Dieser Prozess wird im Moment jener Nacht initiiert, als Cornelies Sohn gezeugt wird: die körperliche Hingabe Cornelies an ihren Gatten ist eine Art selbstlose Erotik, weil sie nicht der Stillung der Triebe dient, sondern der Zeugung des innig gewünschten Kindes: „Dann erschrak er [Hans Adam – N.N.M.] vor ihrer [Cornelies – N.N.M.] Stummheit und vor der duldenden Hingegebenheit ihres Körpers, der kühl war trotz der Schwüle der Nacht [...]“ (W. S. 19). Und etwas weiter liest man, dass Hans Adam seiner Frau gehorchte, „die die Arme um seinen Nacken schlang und leer von allen Wünschen war bis auf den einen Willen zur Fruchtbarkeit“ (W. S. 20). Diese selbstlose Geschlechtlichkeit Cornelies erinnert ebenfalls an die Simmelsche These von der weiblichen

⁵⁵ I. HÖLSCHER: *Geschichtskonstruktion und Weiblichkeitsbilder...*, S. 68. Hölscher behauptet darüber hinaus, dass man im Falle von Cornelia mit einem Prozess der Bewusstwerdung zu tun habe und dass die Figur letzten Endes „zur Verkörperung der Nation“ werde (Vgl. S. 68 und 72).

⁵⁶ Vgl. das Kapitel zu Simmel.

Sexualität, die laut dem Forscher die Funktion eines Werkzeugs übernimmt: die Frau ‚bedient‘ sich ihrer nur dann, um sich von dem Mann befruchten zu lassen.

Die erotische Komponente kommt ebenfalls in Cornelies Beziehung zu dem Arzt Philippe Buzzini zum Vorschein: Das Anziehende an ihm ist seine bäuerliche Herkunft, die Tatsache, dass er ein ‚Naturmensch‘ ist: „die Erde war die unerschütterliche Verbindung zwischen ihr und Buzzini“ (W. S. 530). Obschon Cornelia ihre Liebe zu dem Arzt auch vernünftig zu rechtfertigen versucht und behauptet, ihr gefalle vor allem seine Arbeit zum Wohle der Allgemeinheit, so ist die erotische Färbung dieser Beziehung nicht zu übersehen: „kurz vor dem Hineingleiten in die letzte Hingabe“ reißt sich Cornelia „gewaltsam“ (W. S. 514) zurück. Sie kann anscheinend deswegen nicht zu einer Geliebten des Arztes werden, weil dies die Zerstörung der Gemeinschaft zwischen ihr und ihrem Sohn bedeuten würde: „Schon die Vorstellung, daß irgendeine neue Lebensgemeinschaft sich trennend zwischen ihr und ihrem Kinde ausbreiten könnte, genügte, um sie mit erstarrendem Herzen wie am Rande eines Abgrundes umkehren zu lassen“ (W. S. 520).

Die Beziehung zu dem Arzt ist auch deswegen von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil sie nicht in die Eheschließung münden kann, auch wenn Cornelia bereit wäre, sich ihrem künftigen Mann unterzuordnen. Buzzinis Vergangenheit lastet auf ihm wie eine schwere Sünde und seine Versuche, seine erste Ehe aufzulösen, gelingen nicht. Darüber hinaus kann für ihn als Naturmenschen „der bürgerliche Ehestand“ (W. S. 531) nicht die Erfüllung bringen. Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass es nicht nur der Sohn ist, der Cornelia und den Doktor auseinandergehen lässt, sondern vielmehr die besondere Prägung des weiblichen Charakters, der eine uneheliche Beziehung nicht akzeptieren kann. Indem Cornelia das Sittliche über das Sinnliche stellt, bewahrt sie sich als die Hüterin der Moral und der Ehe, die folglich als die einzig akzeptable Form der zwischen-geschlechtlichen Beziehung nobilitiert wird. Eine solche Auffassung zeigt eine unübersehbare Nähe zu den Parolen der gemäßigten Frauenrechtlerinnen, die in der Ehe und Familie den wichtigsten Garant der moralischen Ordnung sahen⁵⁷.

Auffallend im Verhältnis Cornelies zu dem Arzt ist auch, dass der Wendepunkt in ihrer Beziehung im Angesicht des Todes erfolgt. Denn Cornelia erklärt Buzzini ihre Liebe, als sie zusammen bei einem Sterbenden wachen. Es mag der Ernst des Todes sein, der sie zusammenrücken lässt, auf der anderen Seite drängt sich hier auch der Gedanke auf, dass Cornelies Beziehungen zu Männern auf eine gewisse Weise mit dem Tode infiziert sind: man denke nur an die Einführungsepisode des Romans (die Zeugungsnacht Christophs).

Die frühere Hinwendung Cornelies zu dem Offizier Fritz Rühle bedeutet wiederum die Wahl eines Soldaten und somit eines Gegensatzes zu Buzzini; doch lässt sich bei ihm ebenfalls die Präsenz des Todes verzeichnen: Als Soldat muss er ständig mit dem möglichen Tod im Feld rechnen. Frau von Echter lässt

⁵⁷ Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

auch ihn gehen, weil er ihren Konfessionswechsel nicht akzeptieren könnte und somit eine Störung in ihrer Relation zu Christoph herbeiführen würde.

Diese Anwesenheit des Todes scheint auch darauf hinzuweisen, dass Cornelies Verbindungen zu Männern von vornherein zum Scheitern verurteilt sind, wodurch der Blick des Lesers auf ihre Aufgaben als geistige Mutter und den allmählichen Prozess der Abwendung vom Körperlichen gelenkt wird.

Eine Prämisse der Selbstentwicklung der weiblichen Hauptfigur bildet ebenfalls die bewusste Annahme der im Mütterlichen liegenden Kraft: Wie bereits gesagt wurde, kann sich Cornelia dank ihrer mütterlichen Anlage als starke Frau behaupten. Doch ihre Mütterlichkeit wird erst dann den eigentlichen Wert erreichen, wenn sie als eine in der Frau ruhende Kraft bewusst anerkannt wird. Diese These mag das folgende Zitat verdeutlichen:

Ich habe an Ihnen ein sonderbares Dahingleiten oder Dahinschweben über Schwierigkeiten beobachtet, als handelten Sie in einem somnambulen Zustand, und das erleichtert Ihnen zweifellos vieles. Bei jedem Schicksalsschlag, in jedem Konflikt finden Sie gleichsam in einer Akt Ekstase den Ausweg oder das Heilmittel, und seit längerer Zeit kommt es mir vor, als agierten Sie, ohne sich Rechenschaft zu geben, ganz wie – ja, verzeihen Sie! – wie eine Marionette, deren Fäden freilich ein Engel oder ein Heiliger in Händen hält. [...] Der Engel wird die Fäden schon loslassen müssen, ob Sie diesen oder jenen Weg wählen wollen. Und dann werden Sie vielleicht wissen, was ich mit dem Aufwachen sagen wollte. Wert und Gültigkeit wird letzten Endes nur das haben, was wir aus freier Wahl, aus eigenem Entschluss taten, nicht das, was wir, getrieben von den dunklen Kräften und Anlagen unserer Natur vollbrachten – nein, auch das so geschehene Gute nicht (W. S. 236).

Diese Charakterisierung Cornelies wird von Sixtus Walbrunn, einem katholischen Diplomaten und zugleich ihrem Schwager, vorgenommen: es lässt sich daraus ablesen, dass die bisherigen Handlungen Cornelies unbewusster, nicht reflektierter Art waren, dass sie sich wie eine Marionette von ihrem Instinkt leiten ließ, was insbesondere ihr „somnambule[r] Zustand“ suggeriert. Bedeutend ist dabei, dass dieser Instinkt als eine besondere Auszeichnung betrachtet werden kann: bedenkt man nur, dass die „Fäden freilich ein Engel oder ein Heiliger in Händen hält“. Auch wenn die Wirkung von Cornelies Taten gut war, so ist nicht zu übersehen, dass sie sich erst dann dem Ideal nähern wird, wenn sie sich die in ihr enthaltene Potenz vergegenwärtigt. Man kann folglich annehmen, dass diese Beschreibung Cornelies eine Art Appell Ina Seidels an die Frau ist: Sie muss sich über ihre Stärke klar werden, ihre mütterlichen Werte müssen bei vollem Bewusstsein eingesetzt werden. Auf diese Weise wiederholt Seidel die Postulate Helene Langes und Gertrud Bäumers, die für einen reflektierten Einsatz der typisch weiblichen Attribute plädierten⁵⁸.

⁵⁸ Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

Was hier festgehalten werden soll, ist jener „somnambule Zustand“ der weiblichen Figur, die Tatsache, dass sie sich wie eine Nachtwandlerin verhält. Im Laufe der Handlung streift Cornelia tatsächlich das Bild der „somnambule[n] Mädchenmutter“ (W. S. 551) ab und wird zur „Bürgerin Echter“ (W. S. 551). Als Bürgerin Echter, obwohl mit „Trachtschen Allüren“ (W. S. 620), verinnerlicht sie auf gewisse Weise die Prinzipien der französischen Revolution: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Auf diese Weise wird auch ihr Bewegungsraum, früher von den Standesgrenzen etwas eingeengt, wesentlich ausgeweitet. Auch ihre Bindung an den Arzt Buzzini, der als ein Scharlatan in der Mainzer Gesellschaft gilt, und vor allem ihre Entscheidung, den Arzt zum Vormund ihrer Kinder zu machen, bedeutet einen offenen Bruch mit den gesellschaftlichen Regeln, durch die Cornelies Mütterlichkeit in ihrer Wirkung eingeengt wurde.

Die Erweiterung des Handlungsraums wird auch durch die Wohltätigkeitsarbeit der Protagonistin vollzogen: dank ihrer mütterlichen Veranlagung vermag sie sich in die Lage der Armen und Unglücklichen hineinzusetzen, das Unglück des einfachen Volkes mitzuempfinden. In diesem Sinne bedeutet Mütterlichkeit soviel wie Menschlichkeit: es ist ein humanes Handeln über die Standesgrenzen hinweg, das „weder Anklage gegen den Himmel, noch Mitleid, noch auch jene[n] pädagogisch[en] Hohn“ (W. S. 88) bedeutet. Im ähnlichen Sinne äußert sich Ina Seidel über die Aufgaben der Mütterlichkeit in dem Aufsatz *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit*: „Aber nur, wo Mütterlichkeit sich nicht um ihrer selbst willen einsetzt, sondern sich in schwesterlicher Gesinnung dienend der Gemeinschaft aller Menschen, die guten Willens sind, einordnet, wird sie ihren Beitrag zum Frieden auf Erden zu leisten vermögen“⁵⁹.

Daraus ergibt sich, dass die Mütterlichkeit mit der im Titel dieses Aufsatzes erwähnten Brüderlichkeit einhergehen muss – erst dann kann sie sich bewahren. So gesehen erweist sich Ina Seidels Appell an die Mütterlichkeit als ein Appell an das Humane: denn dank der Mütterlichkeit kann die Gesellschaft schließlich humanisiert werden. Mit diesen Forderungen wiederholt die Autorin die Postulate der Theoretikerinnen des gemäßigten Flügels der Frauenbewegung, die für eine Vervollkommenung der Gesellschaft durch die mütterliche Wirkung plädierten und die Wohltätigkeit als eine besondere weibliche Aufgabe darstellten⁶⁰.

Der hier skizzierte Entwicklungsverlauf der weiblichen Hauptfigur lässt zunächst den Schluss zu, dass Cornelies Mütterlichkeit immer mehr an Stärke und Ausmaß gewinnt: ihrer Wirkung werden immer mehr Menschen unterzogen, bei dem Sohn angefangen, über den Vater bis hin zu dem einfachen Volk. Während sich jedoch der Handlungsraum der Protagonistin ausweitet, verliert Cornelia als Mensch immer mehr an Individualität. Ihre individuellen, persönlichen Wünsche werden stufenweise verdrängt oder sublimiert. Der Höhepunkt dieses Prozesses scheint in dem Moment zu liegen, als Cornelia das ihr Teuerste opfern

⁵⁹ I. SEIDEL: *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit...*, S. 244.

⁶⁰ Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

muss: ihren Sohn Christoph. Dass sie an seiner Stelle verwaiste Offizierssöhne annimmt, lässt sie als eine Mutter wahrnehmen, die zu einer übermenschlichen Anstrengung fähig ist. Als eine ‚entpersönlichte‘ Mutter scheint sie mehr die Idee der Mütterlichkeit als eine lebendige Frau zu versinnbildlichen. Man könnte die These aufstellen, dass Cornelie die Idee der Mütterlichkeit par excellence darstellt – in diesem Sinne erfährt der Begriff der Mütterlichkeit auch eine Verabsolutierung, wie sie von Georg Simmel vorgenommen wird.

Das Zurücktreten der privaten, egoistischen Seite der eigenen Natur und ihre allmähliche Veredelung, die Aufopferung des höchsten privaten Glücks zugunsten einer idealisierten Haltung sowie die Bevorzugung des Sittlichen vor dem Sinnlichen scheinen ebenfalls darauf hinzuweisen, dass der weibliche Charakter im besonderen Maße dazu prädestiniert ist, zur schönen Seele zu werden. Dieses Attribut des Weiblichen findet sich ebenfalls bei Simmel, welcher behauptet, dass die Frau von Natur aus dazu befähigt ist, sich zur schönen Seele zu entwickeln⁶¹.

Solch eine Auslegung des Lebensweges Cornelies scheint von Ina Seidel intendiert zu sein – es wurde auch darauf hingewiesen, dass in Cornelies Haltung der Machtanspruch ebenfalls eine Rolle spielt. Auf den ersten Blick schließen sich also die beiden Interpretationen aus. Wenn man bedenkt, dass die Mütterlichkeit Cornelies ein widersprüchliches Phänomen ist, so könnte man diesen hier entstehenden Widerspruch zwischen dem Machtwunsch der Protagonistin und ihrer altruistischen Haltung ebenfalls als eine ihrem Schicksal von der Autorin bewusst eingeschriebene Ambivalenz lesen. Eine Bestätigung für diese These liefert auch ein Seidelscher Aphorismus: „Mütterlichkeit: *Abgrund* [Hervorhebung im Original – N.N.M.] aller Möglichkeiten, guter und böser“⁶². Eine weitere Erklärung besteht darin, wie Annette Kliever betont, dass das Machtstreben der Hauptfigur sich in dem Roman als verborgener Subtext manifestiere⁶³.

Ohne Zweifel stellt Cornelie von Echter eine starke und einmalige Mutterfigur dar, die als eine Art Maßstab für die übrigen von Ina Seidel skizzierten Muttergestalten gelten kann. Diese These wird von der Dichterin selbst nahegelegt, auch wenn sie im Folgenden vor allem ihre vor dem *Wunschkind* veröffentlichten Werke meint:

⁶¹ Agnès Cardinal spricht in ihrem Artikel zu *Das Wunschkind* über „sentimental education“ der Hauptfigur und nennt das Werk sehr treffend „Bildungsroman mit Mutter“. Vgl. A. CARDINAL: Ina Seidel. *From Das Wunschkind to Lennacker: Strategies of Dissimulation*. In: *Travellers in Time and Space/Reisende durch Zeit und Raum*, ed. O. DURRANI and J. PREECE. Amsterdam, New York 2001, S. 371–82, hier S. 376.

⁶² C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel...*, S. 46.

⁶³ Annette Kliever behauptet unter Berufung auf Thesen von Sigrid Schmid-Bortenschlager darüber hinaus Folgendes: „Gerade Cornelies ‚Mütterlichkeit‘ ist auch von Machtsucht bestimmt. Dieses Machtbestreben hat eine allgemeine Unterwerfung oder ‚Verkindlichung‘ ihrer Umwelt zum Ziel, nicht nur die eigene Unterwerfung“. A. KLIEWER: *Die Mutter als „Wurzel der Gemeinschaft“: Ina Seidels „Wunschkind“ als Wende zum NS-Mutterroman*. In: „Diskussion Deutsch“ 1992, Vol. 23, Nr. 127, S. 426–437, hier S. 437.

Alle meine anderen bis 1930 erschienenen Prosaarbeiten liegen demnach als angeschwemmte Inseln in dem großen Strom der ununterbrochenen Arbeit am „Wunschkind“ oder münden hinein, um diesen Strom mit ihrer Masse und ihrem Gefälle zu verstärken⁶⁴.

3.1.1.4.

Mütterlichkeit als weibliches Erbe: Maria in *Das unverwesliche Erbe*

Maria Alves, die spätere Maria Lennacker, ist das jüngste Kind Elisabeths und die Enkelin Charlottes aus dem Roman *Das unverwesliche Erbe* (1954). Gleich Elisabeth und Charlotte wird auch Maria zur Ehefrau und Mutter. Sie ist ebenfalls die letzte Frau in der Familie, auf die das im Titel des Romans erwähnte „unverwesliche Erbe“ symbolisch übergeht, da sie keine Tochter zur Welt bringt. Ihr Sohn Hansjakob Lennacker wurde zur Hauptfigur des früher als *Das unverwesliche Erbe* veröffentlichten Romans *Lennacker. Das Buch einer Heimkehr* (1938).

Obwohl Maria die einzige Tochter ihrer Mutter ist, genießt sie keine Sonderstellung in der Familie; vielmehr besteht zwischen den zwei Frauen eine Distanz, die vor allem auf die Unterschiedlichkeit ihrer Charaktere zurückzuführen ist. Während Elisabeth anfänglich den Weg der Verweigerung und Auflehnung geht, um sich dann um so stärker in Gehorsam und Pflichterfüllung zu üben⁶⁵, verwickelt sich ihre Tochter in keine Widersprüche und zeigt sich als eine emotionell stabile, selbstsichere Frau. Maria macht zwar auch im Laufe der Handlung eine Entwicklung durch, doch dieser Prozess ist von keiner Labilität gekennzeichnet und läuft von Anfang an auf ein bestimmtes Ziel hinaus.

Marias psychische Stabilität ist der Teil des weiblichen Erbes, den sie aber nicht von der Mutter, sondern von der Großmutter Charlotte übernimmt. Marias Verwandtschaft mit Charlotte zeigt sich bereits in ihrem Äußeren: das Mädchen kommt mit den Jahren,

nachdem sein zunächst lichtblondes Haar der goldbraunen Farbe seiner Augen entsprechend nachgedunkelt war und die zierliche Gestalt in der Leichtigkeit und dem Ebenmaß ihrer Bewegungen zwischen den ein wenig ungeschlachten älteren Brüdern fast fremdartig wirkte, immer mehr auf die Großmutter, Charlotte Dornblüh⁶⁶,

hinaus.

⁶⁴ I. SEIDEL: *Über die Entstehung meines Romans „Das Wunschkind“*. In: (Dies.): *Dichter, Volkstum und Sprache...*, S. 175–190, hier S. 189.

⁶⁵ Vgl. das Kapitel zu Elisabeth Alves.

⁶⁶ I. SEIDEL: *Das unverwesliche Erbe*. Stuttgart 1954, S. 53. Bei Zitaten aus dem Roman wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle E in Klammern angegeben.

Charlottes Erbin ist Maria auch im geistigen Sinne: sie besitzt nämlich ein ursprüngliches inneres Verhältnis zur Religion und ist das Beispiel eines „erblichen Gnadenstandes“ (E. S. 57). Die Fragen des Konfessionswechsels, die ihre Mutter Elisabeth quälen, sind deswegen für sie nicht von so großer Bedeutung. Maria ist die Vertreterin einer naiven Glaubenshaltung, die es ihr erlaubt, sich dem Leben mit Gelassenheit zu stellen:

Es war etwas des Inhaltes gewesen, daß sie, Maria, nichts dabei finden würde, wenn die Mutter zum Glauben ihrer Jugend zurückkehren und sich dadurch mit ihren Eltern versöhne; besser, als daß sie immer so traurig wäre oder gar krank darüber würde. Die Hauptsache sei doch, daß man an Gott und Christus und den Heiligen Geist glaube, und sie wisse, das täten die Katholiken auch, hatte sie in naiver Altklugheit hinzugefügt (E. S. 92).

Dieser naiven Glaubenshaltung, die sie als Kind vertritt, folgt Maria auch als eine erwachsene Frau: als ihr im protestantischen Glauben aufwachsender Sohn Hansjakob seiner katholischen Urgroßmutter Charlotte heimlich in den Dom folgt und als er dann von seiner Großmutter Elisabeth gewaltsam aus der Kirche herausgeschleppt wird, zeigt Maria keine Empörung und keinen Ärger über das Missverhalten des Sohnes, sondern reagiert mit Heiterkeit.

Dieses ausbalancierte und gelassene Verhältnis zur Religion geht mit Marias Charakter einher: sie besitzt einen „hohen Grad harmonisierender Eigenschaften“ (E. S. 222); Ausgeglichenheit, Unbekümmertheit und Harmonie sind ihre charakteristischen Attribute. Marias inneres Gleichgewicht manifestiert sich auch in ihrem Aussehen: unvergleichlich ist das „Ebenmaß ihrer Bewegungen“ (E. S. 53). Diese Merkmale lassen sie als Gegensatz ihrer Mutter Elisabeth wahrnehmen, welche „den dunklen Gewalten ihrer Natur“ (E. S. 54) ausgeliefert war. Als ein einheitliches Wesen versinnbildlicht Maria auch Eigenschaften, die Simmel als typisch weiblich kennzeichnet⁶⁷.

Marias innere Ruhe beweist ebenfalls ihre Einstellung zu der Erziehungsmethode der Urgroßmutter Charlotte, die ihren Enkel Hansjakob zum Begleiter ihrer imaginierten Gespräche mit den Geistern verstorbener Familienmitglieder macht. Während dies für Maria nichts Unanständiges ist, kann ihre Mutter Elisabeth eine solche Verhaltensweise nicht akzeptieren. Mit derselben Gemütsruhe und einer „schöne[n] Unbefangenheit“ (E. S. 335) reagiert Maria auf Konflikte mit der Mutter und bemüht sich immer um eine friedliche Koexistenz mit ihren Nächsten.

Marias „gleichmäßig sanftes und heiteres Wesen“⁶⁸ lässt sie zu einer guten Gattin und Mutter werden, wobei die Mutterrolle für sie die wichtigste wird: nach dem Tod des ersten Mannes entscheidet sich Maria nicht, zum zweiten Mal

⁶⁷ Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

⁶⁸ I. SEIDEL: *Lennacker. Das Buch einer Heimkehr*. Stuttgart 1985, S. 560.

zu heiraten⁶⁹. Bereits in diesem Lebensgang lässt sich eine Ähnlichkeit Marias mit Cornelia von Echter feststellen: gleich ihrer Vorgängerin Cornelia wird für die Protagonistin die Mutterrolle zu einer Lebensaufgabe, in ihr findet sie die Selbsterfüllung. Dabei ist nicht zu übersehen, dass Maria, ähnlich wie Cornelia, zu dieser Erkenntnis erst infolge einer inneren Wandlung kommt.

Wie ihre Mutter Elisabeth ist auch Maria durch eine „naturhafte Mütterlichkeit“ gekennzeichnet, dank welcher sie „mit ihrem ganzen Wesen nur der Erhaltung des Lebens dienen“ könne (E. S. 230). Die Mütterlichkeit wird folglich zu einer natürlichen Veranlagung, einer Gabe der Natur, deren weitere Vervollkommenung von der Frau selbst abhängt, sie ist ein in der Frau enthaltenes Potenzial. Kennzeichnenderweise wird sich Maria dieses Potenzials erst nach ihrem dreißigsten Lebensjahr bewusst. Wie bereits gesagt, macht Maria gleich Cornelia eine Entwicklung durch, in welcher die Mütterlichkeit eine zentrale Rolle spielt:

Es war ein sehr nüchterner Wille in ihr erwacht, die Folgerungen aus der durch ihre Liebe zu einem Menschen dieser Art [zu Jansen, einem Mann, der um Maria anhielt – N.N.M.] für sie selber Konstellationen zu ziehen und sich mit dem abzufinden, was das Leben ihr immerhin noch bot, mit dem Glück, ein Kind, einen Sohn zu besitzen – ein Glück, das durch keine Enttäuschung beeinträchtigt werden konnte und das sie, wie es ihr nun erschien, noch niemals voll gewürdigt hatte, dessen sie also auch bisher noch nicht würdig geworden war. Es mochte sein, daß alle diese jetzt in ihr zu einem inneren Licht zusammenschießenden Einsichten sich nun [...] daraus ergaben, daß sie endlich aus einer gewissen Kindlichkeit ihres Wesens, die ihr ungeachtet aller erfahrenen Schmerzen als einer durch Zärtlichkeit verwöhnten einzigen Tochter und Schwester immer noch angehaftet hatte, durch das Erlebnis dieser neuen Liebe erst zur Bewusstheit ihrer selbst gekommen war. Jedenfalls aber bewährte der Eintritt dieser Reife sich auch darin, daß sie sich dem Leben nun eher aufgeschlossener und teilnehmender zuwandte als bisher, aber mit jenem Verzicht auf persönliche Erwartungen, der uns erst fähig macht, den Erscheinungen liebend gerecht zu werden (E. S. 319f.).

Und weiter heißt es um so deutlicher:

Ohne daß er es wußte, auf eine ganz natürliche Weise, geschah es, daß Hannes [Marias Sohn – N.N.M.] ihr half, denn ihr Wunsch, bewusster mit ihm und für ihn zu leben, war hier die Erfüllung eines Bedürfnisses, das sich dem Jungen aus seiner Entwicklung ergab (E. S. 320).

Den angeführten Abschnitten lässt sich entnehmen, dass die Mutterrolle der Rolle der Ehefrau vorausgehe und dass die Frau erst durch das Muttersein das

⁶⁹ Zu Marias Beziehungen zu Männern siehe das Kapitel *Ehefrauen*.

wahre Glück finden könne. Dabei ist es bedeutsam, dass die Frau zu diesem Schluss erst kommen muss: ähnlich Maria, die eine Art Illumination erlebt, was vorzugsweise das Wort „Licht“ suggeriert. Um das ungetrübte Glück des Mutterseins genießen zu können, muss sich die Frau dieser außergewöhnlichen Aufgabe bewusst werden.

Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass die Erkenntnis der besonderen Berufung der Frau zur Mutterrolle zu einer Voraussetzung der weiblichen Selbstfindung überhaupt wird.

Dass der Reifeprozess der Frau erst dann vollzogen wird, wenn sie die Relevanz ihrer Mutterrolle erblickt, ist in diesem Kontext vielsagend. Das Reifen bedeutet nicht nur, dass die Frau ihre Mutterrolle als eine Art Auszeichnung hinnimmt, sondern dass sie dank ihrer mütterlichen Veranlagung dazu fähig wird, „auf persönliche Erwartungen“ zu verzichten. Die Mütterlichkeit wird dementsprechend nicht zum Selbstzweck, sondern zur Grundlage einer altruistischen Haltung: in diesem Sinne nähert sich Maria der starken Mutter Cornelia, die sich bereit zeigte, das Private aufzuopfern und ihre egoistischen Ansprüche zurückzustellen. Maria handelt auch im Einklang mit den Forderungen der gemäßigten Aktivistinnen der Frauenbewegung, laut denen die mütterliche Veranlagung die Grundlage weiblichen Altruismus sei⁷⁰. So wundert es auch nicht, dass die weibliche Protagonistin, die zur Trägerin dieser Idee wird, den sprechenden Namen Maria hat: ähnlich der Muttergottes ist Maria nur noch für ihren Sohn da, das Muttersein bedeutet für sie eine besondere Auszeichnung.

Der Bewusstwerdungsprozess der weiblichen Figur versinnbildlicht ebenfalls die Postulate Helene Langes und Gertrud Bäumers, welche zu einem bewussten Einsatz der typisch weiblichen Werte aufriefen⁷¹.

Markant ist es, dass das Ende des Romans eine Art Vision des weiblichen Schicksals zeigt, für welches die Entwicklung, wie sie am Beispiel Marias dargestellt wurde, grundlegend ist:

Keine Tochter bleibt zurück, um das Erbe an Qual und Seligkeit weiterzutragen, das jede Tochter von jeder Mutter übernimmt und das dann am Ende nicht mehr gewesen ist als die Erde – Erde, aus der sie ihre unsterbliche Seele, der das unverwesliche Erbe verheißen ist, frei machen sollte (E. S. 360).

Die weibliche Existenz beinhaltet demgemäß das Leiden, aber auch das Glück – wobei nicht zu übersehen ist, dass dieser glückliche Zustand eben infolge einer inneren Wandlung erreicht werden könnte. Eine solche Schlussfolgerung suggeriert die Formulierung, dass die Frau ihre Seele aus der Erde „frei machen sollte“ – offenbar wird hier auf einen Prozess verwiesen, den die Frau durchmachen müsse, im Laufe dessen sie auf das Irdische, das Erdenbezogene verzichten

⁷⁰ Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

⁷¹ Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

und sich zu dem Ideellen hinwenden müsse. Diese Forderung steht wiederum in einer unübersehbaren Nähe zu dem Konzept der schönen Seele, wie es von Georg Simmel entwickelt wurde⁷².

Von den drei weiblichen Lebensläufen, die in dem Roman *Das unverwesliche Erbe* geschildert werden, scheint der Lebensweg Marias der dem Ideal am nächsten stehende zu sein. Im Unterschied zu ihrer Mutter Elisabeth, die zwischen Verweigerung und Anpassung schwankt, und im Gegensatz zu der realitätsentrückten Großmutter Charlotte kann Maria das goldene Mittel finden: in ihr kommt das weibliche Erbe in der Gestalt einer Synthese zum Vorschein. Sie versucht nicht, sich gegen das Existierende aufzulehnen, sie will sich auch der Wirklichkeit nicht verweigern; vielmehr baut sie ihre eigene, unabhängige Existenz auf dem bereits Bestehenden auf. Diese Fähigkeit wird zu ihrer Stärke, dank welcher sie sich im Leben behaupten kann.

3.1.2. | Schwache, irrende und gescheiterte Mütter

3.1.2.1. | Die hilflose Mutter: Justine in *Das Labyrinth*

Justine Forster ist die Mutter George Forsters aus dem Roman *Das Labyrinth* (1922), die Gattin Reinhold Forsters, des Pastors und weltberühmten Forschers. Im Text kommt ihr die Funktion einer Nebengestalt zu, von Anfang an steht sie auch im Schatten ihres Mannes.

Justine Forster ist zugleich der Gegensatz ihres herrischen und despotischen Gatten, der im gleichen Maße seine Frau wie die eigenen Kinder, insbesondere seinen Sohn, Georg Forster, tyrannisiert. Sie ist der Inbegriff der mütterlichen Liebe, Wärme, Zärtlichkeit und die nötige Stütze für ihre fünf Kinder. Trotzdem spielt sie in der Pastorenfamilie eine untergeordnete Rolle und ist ihrem Mann hörig. Die Pastorenfrau vermag sich nicht gegen den Despoten in Person ihres Gatten aufzulehnen und den Sohn vor seinen überspannten Ansprüchen zu schützen. Sie nimmt stillschweigend die Tyrannei ihres Mannes hin und fordert nicht das Recht auf Selbstbestimmung.

Man sieht sie vor allem in der Küche, weinend und sich selbst überlassen, in einem Zustand der Hoffnungslosigkeit und ständiger Ermüdung oder einer der häuslichen Arbeiten nachgehend, die kein Ende nehmen wollen. Die häusliche Sphäre wird zu einer festen Komponente ihres Bildes: „und seine [Georges] Liebe hatte sich [...] mit zunehmender Sehnsucht auf die Mutter gerichtet und

⁷² Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

damit unbewußt auf ein Leben der Geborgenheit und in friedlicher, reinlicher Häuslichkeit“⁷³.

Obwohl sie die Hüterin des Hauses ist, bedeutet das nicht, dass sie auch zur „Seele der Familie“ wird – dieser Aufgabe, die Gertrud Bäumer der Mutter zusprach⁷⁴, wird Justine Forster nicht gerecht. Diese Stellung innerhalb der Familie ist für sie keine Auszeichnung: vielmehr führt sie ihre Herabsetzung und Unterwerfung herbei. Justine Forster ist nicht der Inbegriff des häuslichen Glücks, weil die häusliche Sphäre zum Ort der weiblichen Versklavung und Hilflosigkeit wird: der einzige Herrscher ist zu Hause der Mann, die Frau soll sich ihm stillschweigend unterordnen. In diesem Sinne zeigt sich hier eine Diskrepanz zwischen dem Bild, das sich der Sohn von der Mutter macht, und der ‚wirklich existierenden‘ Mutter. In den Augen des Sohnes steht nämlich die Mutter für eine unbekümmerte Lebensweise; er wünscht sich „[...] eine Mutter zu sein und niemals reisen zu müssen, eine Mutter mit guten kleinen Kindern in einer warmen, duftenden Küche, in der es lauter behagliche Arbeit gab, wie Rübchenschaben, Suppenkochen [...]“ (L. S. 80).

In seinen Phantasien imaginiert der Sohn die Mutter als ein Paradies, in welchem er die ersehnte Geborgenheit findet. Sie ist es, die in seinen Gedanken auftaucht, als seine Sehnsucht nach Zuhause unerträglich wird: „[...] im Halbschlummer [trat George] in den Lichtkreis von Mutters Kerze [...], die jetzt auch brannte, fern, irgendwo, wo er vor hundert Jahren einmal im Paradiese gewesen war“ (L. S. 60).

Diese hier verwendete Lichtsymbolik lässt nicht so sehr an die Figur der Mutter denken, als vielmehr an das von ihr repräsentierte Prinzip: die von ihr ‚ausgestrahlte‘ mütterliche Liebe, dank welcher der unglückliche George die Hoffnung auf ein besseres Leben nicht endgültig aufgibt: in diesem Sinne lässt sich eine Affinität zu der Bachofenschen Definition der Mutterliebe feststellen. Laut dem Forscher sei nämlich die Mutterliebe „Lichtpunkt des Lebens, die einzige Erhellung der moralischen Finsternis, die einzige Wonne inmitten des tiefen Elends“ (B. S. X).

Dank dem imaginierten Bild der Mutter kann der kleine und unglückliche George vor der schrecklichen Realität fliehen, welcher er sich nicht gewachsen fühlt, einen Zustand höchster Glückseligkeit genießen. Georges Vorstellung von der Mutter nimmt folglich einen idealisierten Charakter an, er entwirft ein Scheinbild der Mutter, das mit der Wirklichkeit nicht viel Gemeinsames hat. Diesen Zwiespalt mag das folgende Zitat verdeutlichen: „Die Mutter [...] ließ ihn gewähren und meinte, in diesem ihrem ersten Kinde ihr eigenes Herz zu erkennen, wie es sich in den vierzehn Jahren ihrer Ehe aus kindlichem

⁷³ I. SEIDEL: *Das Labyrinth. Lebensroman des George Forster*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983, S. 72. Bei Zitaten aus dem Roman wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle L in Klammern angegeben.

⁷⁴ Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

Lebensvertrauen in stumme Ergebenheit des Dienenmüssens geschickt hatte“ (L. S. 92).

Das Schicksal der Mutter, die sich dem Manne fügen musste, wird auch zum Schicksal ihres Sohnes, welcher der Mutter ähnlich zu einem Sklaven seines Vaters wird. Die Mütterlichkeit Justines gibt ihr nicht die nötige Stärke, dank welcher sie sich behaupten könnte. Es ist eine Mütterlichkeit, die mit dem Aufopferungswillen und der Bereitschaft zur Hingabe einhergeht:

Es gab keinen Menschen, der ihn so geliebt hatte, wie er wirklich war – außer vielleicht der Mutter. Ach, die Mutter! Er ging nun ganz langsam [...] hingegeben an die Erinnerung der einzigen, still atmenden Liebe, die um ihn gewesen war wie die Frühlingssonne um den Baum. „Du wolltest nichts von mir, murmelte er, *„du wolltest nichts, als geben dürfen...“* Und wäre dies nicht Glück? [...] – wäre das vielleicht – das Glück? (L. S. 292f.).

Dass das Muttersein, begriffen als ein selbstloses sich Hingeben, das höchste Glück für die Frau bedeutet, wird von ihr selbst nicht bestätigt, denn kennzeichnenderweise ergreift sie nur selten das Wort. Die auf diese Weise suggerierte Sprachlosigkeit der weiblichen Figur wird zu ihrem auffallenden Merkmal: die Darstellung der Frau, die sich über ihr Schicksal nicht beklagen kann und zum Verstummen gezwungen wird, könnte auch als Protest gegen die Unterdrückung und Versklavung der Frau in der Familie gelesen werden.

Mit Justine Forster wird folglich das Bild einer schwachen und im Stillen leidenden Mutter skizziert, deren mütterliche Güte und Liebe die bestehende Ordnung nicht zu ändern vermögen. Ihre Handlungsunfähigkeit scheint eher die Folge der äußeren Umstände zu sein – denn ihre mütterliche Wirkung wird durch die Tyrannei ihres Gatten zerstört.

3.1.2.2.

Die gefühllose Mutter: Cordula in *Brömseshof*

Cordula Siere ist die Mutter des heimgekehrten Soldaten Conrad Siere aus dem nach dem Ersten Weltkrieg spielenden Roman *Brömseshof* (1928). Am Anfang der Handlung wird sie als eine ältere Frau und Witwe dargestellt, die zusammen mit ihren Kindern auf dem Gutshof ihre letzten Tage verlebt: mit ihrem Tod endet auch der Roman.

Cordula Siere heiratete in ihrem Leben zweimal: ihr erster Mann hieß Andreas Brömse, mit dem sie die Töchter Johanne und Sophie und den Sohn Peter hatte. Nach dem Tode von Brömse vermählte sie sich mit Wilhelm Siere; aus dieser Ehe kamen die Kinder Maria, Martha und Jonathan. Der heimgekehrte Conrad Siere ist die Frucht einer unehelichen Beziehung, die seine Mutter für kurze Zeit mit Peter Brömse, dem Bruder von Andreas, verband. Conrad, der

sein ganzes Leben lang Wilhelm Siere für seinen Vater hielt, erfährt dies jedoch erst am Ausgang des Romans: Als ein uneheliches Kind muss er einsehen, dass er nicht zum Herrn des Brömseshofs werden kann und dass seine Schwestern die eigentlichen Erbinnen sind. Dank Johanne und Sophie, die während seiner Abwesenheit und auch ohne die Hilfe eines anderen Mannes selbstständig das Gut bewirtschafteten, konnte der Brömseshof eine Blütezeit erleben. Conrad gibt den Kampf um das Gut gegen die Schwestern auf und verlässt den Brömseshof zusammen mit seiner Frau Christa. Der Roman endet mit einem kurzen Blick auf den Brömseshof, der unter der Herrschaft der Frauen allmählich verfällt.

Die Gestalt von Cordula Siere wird im Roman aus zwei Perspektiven skizziert: zum einen sieht man die reale Cordula, wie sie von ihren Kindern und der Umgebung wahrgenommen wird, zum anderen wird das imaginäre Bild der Mutter gezeichnet, das ihr Sohn Conrad in seinen Träumen und Vorstellungen entwirft.

Die wirkliche Cordula wird konsequent als eine kalte und strenge Mutter dargestellt. Auf diese Kälte weist bereits ihr Äußeres hin:

Hoch und vornübergebeugt [...] blätterte sie in der großen Bibel, die vor ihr lag. Sie trug ein grau und schwarz gestreiftes Kleid und eine kleine Spitzenhaube auf dem wellig gescheitelten silbrigen Haar. Weiße gekrauste Rüschen waren an Kragen und Ärmeln, und Conrad erkannte die Brosche an ihrem Halse, die zwei dicken, ineinander verschlungenen Ringe aus Gold und schwarzer Emaille, die zu seinen frühesten Erinnerungsbildern der Mutter gehörte⁷⁵.

Es manifestiert sich hier eine Strenge ‚im preußischen Stil‘, die zwischen der Mutter und ihrer Umgebung eine unübersehbare Distanz erschafft. Dieser Abstand charakterisiert vorzugsweise das Mutter-Kinder-Verhältnis:

Zwischen Cordula Siere und ihren Kindern hatte nie ein ausgesprochen zärtliches Verhältnis bestanden, bestenfalls eine Art harter und gefährlicher Kameeradschaft, um deren Gewinn von Seiten der Kinder zu ringen und die durchaus kein unwiderrufliches Eigentum des damit Ausgezeichneten war. [...] Cordula Siere war für ihre Kinder wie ein immergrüner, guter, schützender, fruchttragender Baum gewesen, ganz ohne billigen Gefühlsüberschwang, aber von sachlicher Fülle, harter Tatsächlichkeit und unverrückbarer Wurzelhaftigkeit. [...] Conrad aber, – er war von Anfang an der Vogel gewesen, der sich einnistete. [...] Conrad hatte die schweigsame Scheu nie gekannt, von der die anderen Kinder in Gegenwart der Mutter doch immer befangen waren. [...] Ihre Rauheiten nahm er abwertend hin [...]. An ihre Härte, die sie doch glaubwürdig genug zur Schau trug, glaubte er nicht, das war klar. Er glaubte vielmehr, daß

⁷⁵ I. SEIDEL: *Brömseshof. Eine Familiengeschichte*. Düsseldorf 1949, S. 33f. Bei Zitaten aus dem Roman wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle BR in Klammern angegeben.

sie gut sei und nichts als gut und daß das andere dazugehöre, das Rauhe zum Guten nämlich, wie die Rinde zum Brot (BR. S. 81f.).

Es fällt auf, dass die Kinder miteinander rivalisieren müssen, um die Gunst der Mutter zu gewinnen: sie ist wie jener „Baum“, der sich zwar von den anderen lieben lässt, selbst jedoch diese Liebe nicht zeigt. Cordula wird auf diese Weise zum Gegensatz einer sich gebenden und fürsorglicher Mutter: sie ist nicht zärtlich und wärmespendend, sondern eher verschlossen, gefühllos, kalt und in sich gekehrt.

Die Passivität Cordulas in ihrer Mutterrolle, in welcher sie Justine Forster aus dem Roman *Das Labyrinth* gleicht, geht dabei mit ihrer Schweigsamkeit einher:

[...] [Conrad] machte es sich nicht gern klar, daß seine Mutter im letzten Grunde zu allen Fragen der Zukunft schwieg! Sie schwieg überhaupt viel, sagte er sich, noch mehr, als er es für möglich gehalten hätte, wenn er sich an seine Kindheit und Jugend erinnerte (BR. S. 80).

Und an einer anderen Textstelle heißt es ähnlich: „Wunderlich und kühl stieg ihre Schweigsamkeit an ihm empor; sie schien zu vergessen, daß er da war, da neben ihr saß [...]“ (BR. S. 91). Die Schweigsamkeit der Mutter scheint ebenfalls eine Art Sprachlosigkeit zu sein: diese These bestätigt vorzugsweise die Episode, in welcher Conrad die Mutter nach seinem wirklichen Vater fragt. In diesem Moment ist Cordula lediglich im Stande, „klanglos“ den Satz „Dein Vater ist tot“ (BR. S. 226) zu sagen und an Conrad vorbeizugehen. Auf diese Weise liefert sie keine eindeutige Antwort; denn es kann sich hier um den eben gestorbenen wirklichen Vater Conrads handeln, aber auch um seinen früher verstorbenen Stiefvater. Es scheint, dass die Schweigsamkeit Cordulas aus ihrem geschlossenen Wesen resultiert, das es ihr unmöglich macht, sich selbst auszudrücken; auf der anderen Seite könnte dieses ausweichende Verhalten auf ihre Unfähigkeit verweisen, sich der Vergangenheit und somit der Wahrheit zu stellen. Es ist, als ob auf Cordula eine Last läge, die ihr eine Konfrontation mit der Realität unmöglich macht⁷⁶.

Dieses Bild der Mutter steht im Gegensatz zu der Vorstellung, die sich Conrad von ihr macht. In seinen Träumen sieht Conrad seine Mutter auf dem Hof, inmitten des Geflügels, über die Felder gehend, die Mägde dirigierend, im Garten und in der Küche, im Wohnzimmer oder auf der Veranda:

Er erlebte es, daß kein Stück der Brömseflur vor ihm auftauchen konnte, ohne daß die Gestalt der Mutter darin erstand [...]. Er wußte, kein Bild würde vergehen, ehe nicht die Mutter hindurchgegangen war [...]. Zuweilen stand sie

⁷⁶ Diese Last könnte die in der Vergangenheit liegende Sünde sein: die Geburt eines unehelichen Kindes, aber auch die unmittelbare Folge dieser Sünde: das Beharren Cordulas auf der Lüge.

still, prüfte den Gehalt einer Ähre, legte ihre Hand an einen Stamm, folgte dem Zug der Wolken mit dem Blick. Oft sah er sie so, den Blick ins Weite gerichtet, still, grau, mächtig, – mächtiger wohl, als sie jemals gewesen war. Aber wie er sie sah, war sie auch mehr als Cordula Siere. Wie er sie da sah, war sie die Tochter des alten Bauerngeschlechtes, das diesen Boden seit Jahrhunderten bebaute, und eins mit ihm war in Leben und Modern. Die mütterliche Gewalt der Scholle nahm ihre Gestalt an, um sich ihm zu offenbaren, ihn zu gemahnen, ihn heimzulocken... Was er sah, war Mythos, – sein Mythos, aber das war ihm klar (BR. S. 86f.).

Der Traum Conrads zeigt die Mutter als eine mächtige Frau, die ihre Kraft aus der Erde, der Natur selbst, schöpft. Indem sie als eine durch die Felder wandernde Gestalt dargestellt wird, die sich über einer Ähre beugt, wird ihre Ähnlichkeit zu Demeter sichtbar, der griechischen Göttin, die für die Fruchtbarkeit der Erde, des Getreides und der Saat verantwortlich war. Indem die Mutter als eine Macht imaginiert wird, die mit dem Boden „eins“ ist „in Leben und Modern“, wird auch ihre Nähe zu der Großen Mutter suggeriert, der Bachofenschen Herrscherin, die den Tod zu einer notwendigen Bedingung des Lebens machte⁷⁷.

Die göttliche Überhöhung der Mutter erfolgt auch in einer anderen Phantasie des Sohnes: „Er [Conrad] dachte an sie [die Mutter], wie er früher gebetet hatte. [...] Es kamen Bilder statt [des Gebets], und immer war es die Mutter“ (BR. S. 83f.). Man hat den Eindruck, als ob der Sohn zu der Mutter beten würde⁷⁸, in seinen Vorstellungen räumt er ihr eine besondere Stellung ein: „Ruhe allein, Lösung aller Qual, Heimkehr im geistigen Sinne, das war nur eins: Vorstellung der Mutter“ (BR. S. 83). Conrad sehnt sich nach der Mutter als der Garantin für Sicherheit und Geborgenheit – dabei fällt auf, dass er die mütterliche Nähe höher als die Gesellschaft seiner Frau bewertet:

In den ersten Tagen, ja während des ersten Monats nach seiner Heimkehr mit Christa [...] war es immer wieder vorgekommen, daß er sich wie schlafwandelnd plötzlich auf dem Wege zur Mutter fand: [...] und nicht dorthin, wo Christa ihn erwartete. [...] Er hatte ein Ziel, das er in den letzten Jahren, am Ende verzweifelter Grübeleien, ratloser, schlafloser Nächte mit der Selbstverständlichkeit eines Naturvorgangs aufgesucht und gefunden hatte: die Geborgenheit bei der Mutter (BR. S. 80f.).

Eine geborgenheitseinflößende, starke und liebevolle Mutter findet Conrad nicht zu Hause: Da die reale Mutter alles andere als die von ihm vermisste Mutter ist, empfindet der Sohn „Enttäuschung“ (BR. S. 86). Zwischen den Imaginationen

⁷⁷ Vgl. das Kapitel zu Bachofen.

⁷⁸ Man kann hier auch eine Ähnlichkeit dieser Textstelle mit einem Kindheitserlebnis I. Seidels bemerken: als Kind glaubte nämlich die Dichterin, dass Gott eine Frau sei. Siehe mehr dazu im Kapitel *Leben und Werk: Kindheit in Braunschweig*.

Conrads und dem wirklichen Bild der Mutter besteht folglich eine Diskrepanz, die darauf zu verweisen scheint, dass die Traum Mutter eine potenzielle Mutter darstellt, eine Mutter, zu welcher Cordula Siere werden könnte, die sie jedoch nicht ist. Um so deutlicher erweist sie sich deswegen als eine schwache Mutter, die nicht im Stande ist, ihren Kindern mit mütterlicher Liebe zu begegnen: in diesem Sinne wird sie ihrer Mutterrolle nicht gerecht.

Der Grund, warum Cordula als Mutter scheitert, scheint in ihrem Versagen als Mensch zu liegen. Cordula ließ nämlich den von ihr geliebten Mann, Conrads wirklichen Vater, gehen und heiratete einen anderen, weil er ihr und dem Hof eine materielle Sicherheit garantierte. Sie versagte jedoch vor allem deswegen, weil sie ihrem Sohn die Wahrheit über seinen Vater verheimlichte und das Leben in der Lüge vorzog. Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass die Frau erst dann eine gute Mutter sein kann, wenn sie nicht gegen die Moral und die Sitte verstößt: das Verletzen dieses Gebotes kann nur negative Folgen haben. Indem Ina Seidel in diesem Sinne von der Frau als Mutter sittliches und moralisch richtiges Handeln fordert, lässt sie sich unter die Programmatik der konservativen Aktivistinnen Helene Lange und Gertrud Bäumer einreihen, laut denen die weibliche Natur die Frau im besonderen Maße zur Rolle der Hüterin der Moral prädestinierte – eine Aufgabe, die der Frau ebenfalls Simmel und Bachofen zusprachen⁷⁹.

In diesem Kontext ist es interessant, zu erwähnen, dass Angelika Döpper-Henrich in Anlehnung an Karl August Horst⁸⁰ eine Anspielung auf Bachofen darin sieht, dass auf dem Brömseshof eine matriarchalische Herrschaft eingerichtet werde⁸¹. Einen expliziten Hinweis liefert auch die folgende Aussage einer der Figuren aus dem Roman:

Was während der Kriegsjahre hier auf dem Gut geleistet wurde, - ja, das ließ mich an die alten Zeiten des Mutterrechts denken... [...] Ja, des Mutterrechts, als eines Zustandes voll Frieden, Güte und Gerechtigkeit. Die Frauen regierten und die Tochter folgte auf die Mutter. Es sind vorgeschichtliche Zeiten, von denen ich spreche, Herr Siere, - aber was ich hier erlebte, das ließ mich erst an ihre Möglichkeit glauben (BR. S. 133).

In diesem Zusammenhang muss auch daran erinnert werden, dass das Gut unter der Regentschaft der Frauen nur einen zeitweiligen Aufschwung erlebt

⁷⁹ Vgl. die Kapitel zu Bachofen, Simmel, Lange und Bäumer.

⁸⁰ Welcher behauptet, dass Brömseshof das Beispiel einer matriarchalischen Rechtsauffassung sei, „die sich auf greifbaren Besitz und ererbtes Im-Blute-Haben gründet, [vor dem] das vom Geist diktierte Gesetz des Mannes kapitulieren muß“. K.A. HORST: *Ina Seidel. Wesen und Werk*. Stuttgart 1956, S. 97.

⁸¹ Vgl. A. DÖPPER-HENRICH: „...es war eine trügerische Zwischenzeit“. *Schriftstellerinnen der Weimarer Republik und ihr Verhältnis zu den gesellschaftlich-politischen Umgestaltungen ihrer Zeit*. Kassel 2004, S. 185.

und dass es nach dem Tod der Mutter und dem Auszug Conrads allmählich zu verfallen beginnt. Darüber hinaus bedeutet die Formulierung ‘matriarchalische Herrschaft’, dass eine Mutter die Herrscherin ist und nicht eine kinderlose Frau – und kinderlos und alleinstehend sind eben die Schwestern Conrads. Deswegen scheint es, dass man von einer matriarchalischen Ordnung auf dem Gut nur in Bezug auf die Zeitspanne sprechen könne, in welcher die Mutter Cordula Siere noch lebte. Nach ihrem Tod bleibt auf dem Hof keine andere Mutter zurück: und so muss in Anlehnung an Bachofen folglich die Zeit der Blüte auch zu Ende gehen. Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass die Rückbesinnung auf Bachofen nicht auf die Beschwörung einer Weiberherrschaft im breiten Sinne dieses Wortes hinzielt, sondern vielmehr der Kontrastierung des Bildes der mythischen starken Mutter mit der wirklichen, schwachen und machtlosen, dienen sollte.

3.1.2.3.

Eine Mutter auf der Suche nach einer alternativen Lebensform: Katharina in *Die Fürstin reitet*

Die Fürstin reitet (1926) ist laut Georg Seidel „die Geschichte vom jünglingshaften Dienst der Fürstin Daschkow an ihrer Zarin Katharina“⁸². Obgleich Georg Seidel nicht genauer dieser Formulierung nachgeht, so berücksichtigt er damit einen Aspekt, der für das Verständnis der weiblichen Heldin dieser Erzählung zentral ist. Um sich dieser weiblichen Gestalt zu nähern, sollen zuerst dem Inhalt der Erzählung einige Worte gewidmet werden.

Zeit und Ort der Handlung werden genau bestimmt:

Die achtzehnjährige Fürstin Daschkoff befand sich zu Anfang des Jahres 1760 im Hause ihrer Schwiegermutter zu Moskau, in Erwartung ihrer zweiten Niederkunft und beträchtlich gelangweilt durch die Einschränkung der Bewegungsfreiheit, die ihr Zustand ihr auferlegte⁸³.

Den zweiten Schauplatz bildet St. Petersburg. Zusammen mit ihrem Mann, dem Fürsten Michael, teilt die Fürstin die Unzufriedenheit über die politische Situation in Russland: nach dem Tod der kranken Zarin Elisabeth soll ein Deutscher, der Kurfürst Peter, ein von allen gehasster Schwächling, den Thron besteigen. Das Fürstenpaar will dessen Gattin, der sich einer allgemeinen Sympathie erfreuenden Großfürstin Katharina (der späteren Katharina der Großen), einer starken Persönlichkeit, die Sukzession ermöglichen. Die junge Fürstin stellt sich

⁸² C. FERBER (G. SEIDEL): *Die Seidels. Geschichte einer bürgerlichen Familie 1811–1977*. Frankfurt / Main, Berlin, Wien 1982, S. 249.

⁸³ I. SEIDEL: *Die Fürstin reitet*. Berlin (o.J.), S. 5. Bei Zitaten aus der Erzählung wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle F in Klammern angegeben.

an die Spitze einer Verschwörung gegen den künftigen Zaren und ist bereit, für die Großfürstin alles, auch das eigene Leben, zu opfern. Der geplante Umsturz gelingt und Peter wird zur Abdankung gezwungen und verbannt – letzten Endes mündet die Revolution in seine heimliche Ermordung, die auf das Gebot der neuen Zarin erfolgt. Die junge Fürstin, deren Engagement der Großfürstin auf den Thron verholten hat, wird von dieser schmäählich verraten: in der Öffentlichkeit wird der Liebhaber der Großfürstin, der Graf Orloff, als der eigentliche Anführer des Aufstandes dargestellt, während die Fürstin Daschkoff als eine von den vielen Helfern des Umbruchs gelten soll.

Die 18jährige Fürstin Katharina Romanowna Daschkoff ist die Mutter einer kleinen Tochter Natalie. Zu Beginn der Geschichte sieht man sie in den letzten Monaten der zweiten Schwangerschaft. Sie gebiert ihrem Gatten, dem Fürsten Michael, einen Sohn. Mischa ist der ersehnte männliche Nachfolger, der das Fortbestehen des fürstlichen Geschlechts garantieren soll. Im Laufe der revolutionären Ereignisse kommt es dazu, dass das Kind schwer erkrankt und sterben muss. Davon, dass ihr Kind im Sterben liegt, wird Katharina nicht informiert: auf die Bitte der Großfürstin hin (welche es anscheinend verhindern will, dass sich die junge Fürstin aus Rücksicht auf ihr krankes Kind als Anführerin der Revolution zurückzieht), verheimlicht Michael ihr die Wahrheit über den Zustand des Kindes. Katharina erfährt von dem Tode ihres Kindes erst nach dem Ausgang der Revolution.

Wie Ina Seidel selbst in ihren Notizen zur Entstehungsgeschichte der Erzählung feststellt, interessierte sie an der Gestalt der Fürstin Daschkoff insbesondere

das seltene Beispiel tätigen weiblichen Heldentums für ein überpersönliches Ziel: die Rettung des Vaterlandes, und wie sich die Hingabe aller Kräfte im Einsatz für dieses Ziel im Schicksal der jungen Fürstin mit den Anforderungen ihrer natürlichen Aufgaben als Frau und Mutter überkreuzte, das hob die Vorgänge in ein bedeutsames, fast tragisches Licht [...] ⁸⁴.

Obwohl Katharina Romanowna gleich zu Beginn der Handlung als eine werdende Mutter dargestellt wird, scheint für sie die Mutterschaft eine untergeordnete Rolle zu spielen. Es lässt sich bei ihr keine ‚Gebärfreudigkeit‘ verzeichnen, sie betrachtet die eigene Schwangerschaft als eine unumgängliche Folge der Verheiratung. Von Anfang an ist ihr der Gatte wichtiger als ihr Kind:

[...] übrigens kam der Knabe schnell und gesund zur Welt, seine Mutter schrie und lachte dabei und hatte kaum den ersten stärkenden Schlaf hinter sich, als sie wieder nach dem Vater fragte – nach dem Vater und dann erst nach dem Sohn (F. S. 14).

⁸⁴ I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin*. In: (Dies.): *Dichter, Volkstum und Sprache...*, S. 213–230, hier S. 217f.

Dem 18jährigen Mädchen wird die Schwangerschaft zur Last – die Tatsache, dass sie wie „die kleine brütende Amsel im Nest“ (F. S. 15) betrachtet wird, wird ihr auf Dauer unangenehm:

Aber dieser ganze Kult ihrer werdenden Mutterschaft, vor einem Jahr lieblich, erwärmend, erheiternd, – langweilig war er jetzt, aufreizend, erbosend, da Michael ihn nicht leitete, da er nicht da war, sie in seine mächtigen Arme zu nehmen, nächtlich mit ihr von dem kommenden Kindchen zu flüstern und die gute, warme Hand auf ihren Leib zu legen, um das pochende stoßende Leben zu fühlen (F. S. 6).

Man kann hier den Schluss ziehen, dass Katharina in der Mutterrolle keine Selbsterfüllung findet: Auf der einen Seite kann sie ihren besonderen Zustand nicht genießen, weil ihr Mann nicht in ihrer Nähe ist, auf der anderen Seite scheint sie nach einer anderen Alternative im Leben zu suchen:

Nachdem sie den Kleinen völlig der Amme überlassen hatte und ihr Körper begann, seine ursprünglichen Formen zurückzugewinnen, deren einstige Herbigkeit jetzt freilich reizvoll gesänftigt war, so bat sie einer Nacht Michael, ihr einen Knabenanzug machen zu lassen. [...]

„Einen Knabenanzug – Kind, wozu?“

Ihre schmalen Hände umklammerten heiß seinen Arm.

„Mit dir in den Krieg reiten – du!“ Und die vorzeitig unterdrückte Flamme ihres ungestümen, knabenhaften Geistes, – die in allzu früher Mutterschaft verlorene Lust nach Abenteuern und Heldentum hatte plötzlich Luft bekommen und brannte steil auf (F. S. 19f.).

Im weiteren Verlauf der Ereignisse stellt sich Katharina tatsächlich an die Spitze der Verschwörung gegen den herrschenden Zaren, sich von ihrem neu geborenen Sohn trennend. Die „Lust nach Abenteuern und Heldentum“ führt dazu, dass die junge Fürstin die häusliche Sphäre verlässt, sich auf gewisse Weise der ‚mütterlichen Pflicht‘ entziehend. Diese Entscheidung bedeutet jedoch nicht eine eindeutige Absage an die Mütterlichkeit:

Die unendliche Mütterlichkeit der reifenden Nacht bedrängte Katharina und machte sie seufzen. Sie blickte auf die träumende kleine Tochter, sie dachte heiß an den fernen Knaben und fühlte, es müsse gut sein, mit beiden Kindern in einer der strohgedeckten Hütten am Straßenrand zu verschwinden, namenlos unterzugehen und ein Leben lang nichts zu sein als eine Mutter, – hütend, wärmend, gebend und darin vergehend (F. S. 29).

Das Muttersein wird zu einem ersehnten, aber unmöglichen Zustand: es bringt eine Geborgenheit, die in der Realität nicht existiert⁸⁵. Obwohl es für die Frau

⁸⁵ In dem Zitat fällt insbesondere die Formulierung „mütterliche Nacht“ auf, die man als eine Anspielung auf Bachofen lesen könnte: es sei hier nur daran erinnert, dass laut Bachofen

Selbsterfüllung und das höchste Glück bedeuten würde, jenseits jeglicher gesellschaftlichen Verantwortung, kann es nicht verwirklicht werden, weil sich die Fürstin eben dieser Verantwortung nicht entziehen will. Da sie sich der Realität nicht verweigern will – und solche Verweigerung würde folglich die Konzentrierung auf die Mutterrolle bedeuten – wird das Muttersein für Katharina zu einem Störfaktor. Katharina muss auf gewisse Weise ihre Mütterlichkeit ‘beiseite legen’, um sich politisch engagieren zu können.

Die junge Fürstin lässt sich von der Großfürstin in ihre revolutionären Pläne verwickeln⁸⁶ und stellt sich, wie gesagt, an die Spitze der Verschwörung gegen den regierenden Zaren. Es ist kennzeichnend, dass in dem Moment, als die Revolution ausgerufen wird, Katharina eine männliche Kleidung, „die Uniform eines Leutnants“ (F. S. 109), anzieht:

Die Fürstin blickte starr in den Spiegel. Sich langsam in den verwandelnd, der ihr dort entgegenblickte, fühlte sie ein fremdes Selbst sich überkommen, das Selbst jenes Knaben dort in der knapp sitzenden grünen Montur. Es war ein heißes, ungestümes Selbst, ein Selbst, das alles vergessen hatte, was bis zu diesem Augenblick hinter ihm lag. Dieser Körper, von der geschmeidigen Härte einer Klinge, - war er je Geliebte gewesen, - Mutter geworden? Diese festen gebräunten Hände [...] hatten sie je etwas anderes verrichtet, als ein Pferd gebändigt, einen Degen geführt? (F. S. 109f.).

Laut Gabriele Thöns wird durch das Hineinschlüpfen in die männlichen Kleider die ‘Knabenfrau’ erzeugt, die nach dieser Forscherin zu einem festen Motiv bei Ina Seidel gehöre und welche neben der Erzählung *Die Fürstin reitet* auch in dem Prosastück *Der vergrabene Schatz* auftauche⁸⁷. Die Forscherin behauptet, dass jene ‘Knabenfrau’ das Wunschdenken der Dichterin exemplifiziere: „so erobert sie in der Gestalt des ‘Knaben’ die ‘männliche Hälfte’ des Kosmos“⁸⁸. Das angeführte Zitat macht vielmehr den Eindruck, dass es sich im Falle der Fürstin eher um ein Rollenspiel, eine Art Selbstinszenierung handelt, als um die Eroberung der männlichen Hälfte des Kosmos. Die männliche Verkleidung macht es der Fürstin möglich, aus den Rollen der Mutter und der Gattin ‘her-

die mütterliche Nacht eine „chthonische Macht“ war. Die Anspielung auf Bachofen scheint hier folglich der Intensivierung der Aussage zu dienen: das Muttersein wird für die weibliche Figur zu einem ersehnten, aber utopischen Zustand.

⁸⁶ Man kann nicht umhin, die Frage zu stellen, warum sich die junge Fürstin mit solchem Engagement in die Dienste der Großfürstin stellt. Zwar erklärt sie es selbst mit der Liebe zu der Großfürstin und dem Vaterland, auf der anderen Seite scheint es aber, dass es sich hier auch für sie um einen verdeckten Machtwunsch handelt: als eine Vertrauensperson der künftigen Zarin würde Katharina über einen wesentlich größeren Wirkungsraum verfügen.

⁸⁷ G. THÖNS: *Aufklärungskritik und Weiblichkeitsmythos – die Krise der Rationalität im Werk Ina Seidels*. Düsseldorf 1984, S. 220f.

⁸⁸ Ebd.

auszutreten' und die Rolle des Leutnants zu übernehmen. Dieser Rollenwechsel hat zur Folge, dass sie sich auf gewisse Weise der Verantwortung als Mutter und Ehefrau 'entledigt' und sich zugleich einen breiteren Wirkungsraum verschafft – die Rolle des Leutnants gibt ihr anscheinend mehr Bewegungsfreiheit: „Sie eilte die Treppe hinunter, die Sporen gaben eine entzückende Musik. Ihr war vogelhaft frei zumute“ (F. S. 110).

In der männlichen Uniform reitet Katharina zu der Großfürstin: Dieser Ritt der Fürstin ist ein Wende- und Höhepunkt des Geschehens, nach welchem der Erzähler die junge Fürstin konsequent den Knaben nennt und von ihr in der Er-Form spricht. Als „der kleine grüne Leutnant“ (F. S. 115) oder der „Knabe in der Uniform des preußischen Regiments“ (F. S. 116) steht Daschkoff der Kaiserin bei den revolutionären Umbrüchen bis zu der Thronerhebung zur Seite und wird zu ihrer Vertrauensperson: nach dem Verrat der Zarin spricht der Erzähler in Bezug auf Katharina nicht mehr von dem 'Knaben', sondern von der ‚Fürstin‘. Dieses Erzählverfahren scheint nicht belanglos zu sein: es untermauert die oben aufgestellte These, dass es sich bei der ‚Verwandlung‘ der Fürstin nicht um eine tief eingreifende Identitätsumwandlung, sondern um einen Rollenwechsel handelt, um das ‚Ausprobieren‘ einer alternativen Existenzform. Die Tatsache, dass sich eine Frau in der männlichen Verkleidung in die Dienste einer anderen Frau stellt, könnte ebenfalls für diese These sprechen: in diesem Sinne würde die hier suggerierte homoerotische Beziehung⁸⁹ eine Alternative bieten.

Das Rollenspiel der weiblichen Hauptfigur, insbesondere der Versuch der Distanzierung von der Mutterrolle, hat für die Fürstin katastrophale Folgen. Katharina Romanowna muss nämlich am Ende eine doppelte Niederlage verzeichnen: als Heldin und als Mutter. Zwar wird das von ihr angestrebte Ziel erreicht – die Großfürstin wird zur Zarin Russlands – doch findet Daschkoffs Heldentum keine Anerkennung in der Öffentlichkeit, weil sie von der neuen Zarin schmählich verraten wird. Als Mutter scheitert Katharina, indem sie ihr Kind verliert.

⁸⁹ Diese homoerotische Komponente lässt sich darüber hinaus an einigen Texthinweisen ablesen. Dass sich die junge Fürstin von der Großfürstin angezogen fühlt, bestätigt z. B. die folgende Szene: als Katharina Romanowna von der Schwangerschaft der Thronfolgerin erfährt, reagiert sie mit einem Eifersuchtsausbruch, dem sich eine Krankheit anschließt: „Katharina Romanowna lag zwei Tage in einer seltsamen Apathie, aus der sie zuweilen erwachte, um krampfhaft zu weinen. Sie erklärte sich für krank und war in der Tat in einem fieberhaften Zustand“ (F. S. 63). Die erotische Färbung dieser Beziehung bezeugt auch das folgende Zitat: „Plötzlich von der Vorstellung der körperlichen Nähe Katharinas [der Großfürstin – N.N.M.] überkommen, lächelte sie verklärt, senkte den Kopf und taumelte ein wenig im Sattel“ (F. S. 53). Die Tatsache, dass Katharina die Hand der Großfürstin „leidenschaftlich“ (F. S. 67) küsst, ist auch etwas bedenklich. Zwar wird dieses Verhältnis der jungen Fürstin zu ihrer Herrscherin auch als patriotisch bedingt dargestellt: „Sie setzte bei jedem die eigene schrankenlose Liebe zum Vaterlande voraus, diese Leidenschaft, die bei ihr täglich mehr mit der Bewunderung für die Kaiserin verschmolz, als seien die beiden schon eins“ (F. S. 81); doch ist die Mehrdeutigkeit dieses Verhältnisses nicht zu übersehen.

Dass Katharinas Einstellung zu ihrer Mutterrolle nicht die richtige ist, suggeriert die Schilderung des nächtlichen Rittes der Fürstin, der, wie bereits gesagt, den Höhepunkt der Handlung bildet: „hoch im Zenit, stand die scharfe Sichel des wachsenden Mondes: Symbol der mütterlichen Majestät“ (F. S. 114). Der Mond als Sinnbild der Mütterlichkeit spielt in diesem Kontext auch deswegen eine besondere Rolle, weil er bei Bachofen als das Symbol des mütterrechtlichen Zeitalters auftritt⁹⁰. Diese Anspielung auf Bachofen scheint folglich die Bedeutung des Mondes in dieser Episode noch zu intensivieren – man könnte sogar die Feststellung riskieren, dass der Mond Katharina auf gewisse Weise mahnen, sie an ihre mütterliche Pflicht erinnern soll.

Darüber hinaus wird der nächtliche Ritt Katharinas zu einem beinahe mystisch anmutenden Erlebnis, in welchem die Mütterlichkeit eine zentrale Rolle spielt:

Sie fühlte nicht sich selbst, – dies Selbst, das der grüne Reiterknabe aus dem Spiegel vor einer Stunde herrisch an sich gerissen und sich dienstbar gemacht hatte. Zuweilen, taumelnd von einer Empfindung [...], dachte etwas außer ihr, über ihr: Nicht ich, – nicht ich... Mein Knabe, mein Sohn... Und außer ihr, über ihr wiegte eine Mutter den Sohn, gab sich dem Sohn: Fleisch, Seele, Blut und Schoß und Hirn. Und ihr Knabe schrie aus ihr. Sie, der Reiter, der er werden sollte, der Held... (F. S. 114).

In dieser visionären Beschreibung von Katharinas Zustand werden zwei Mutterbilder miteinander konfrontiert: zum einen sieht man sie als eine aufopferungsvolle, sich dem Sohn gebende Mutter, zum anderen als solche, die ihren Sohn verlassen und das eigene Ich ins Zentrum gestellt hat. Diese Vision lässt sich ebenfalls als eine Art Mahnung an Katharina lesen, die nicht an sich, sondern an ihren Sohn denken sollte, was vorzugsweise die Formulierung „nicht ich, – nicht ich...“ suggeriert. Katharina wählt indes nicht den hier nahegelegten altruistischen Weg, sondern einen selbstbezogenen. Eine andere Textstelle gibt zu bedenken, dass Daschkoffs Drang nach Heldentaten auch äußerst egozentrische Gründe haben könnte: Als Daschkoff mit einem der um die Großfürstin versammelten Grafen eine Intrige spinnt, will sie verhindern, dass jemand ihnen zuvorkommen und sie um den künftigen Ruhm bringen könnte: „Uns sollen sie es danken, – uns...“ [Hervorhebung im Original – N.N.M.] (F. S. 90).

Man könnte also annehmen, dass Katharina nicht so sehr eine Fehlhandlung begeht, indem sie sich für das Wohl ihres Vaterlandes engagiert, sondern dass sie vielmehr diese Entscheidung aus falschen Gründen trifft. Obwohl die Idee selbst, die Rettung des Vaterlandes, wie Ina Seidel betont, „ein überpersönliches Ziel“⁹¹ sei, so scheint es, dass dieses Ziel für die Fürstin eben zu einem persönlichen

⁹⁰ Vgl. das Kapitel zu Bachofen.

⁹¹ I. SEIDEL: *Abendgang durch Berlin...*, S. 217.

wurde. In diesem Sinne hat die Fürstin gegen ihre mütterliche Natur verstoßen, die sie zu einem überpersönlichen Handeln prädestiniert. Darin, dass die Fürstin nicht ihrer weiblichen Veranlagung zum selbstlosen Verhalten gerecht wurde, scheint auch die Tragik der Hauptfigur zu liegen, auf welche Ina Seidel selbst hingewiesen hat.

Eine weitere Erklärung für das Scheitern der Fürstin als Heldin und Mutter könnte man darin sehen, dass sie nicht nur auf die Entfaltung ihrer von der Natur gegebenen Fähigkeiten verzichtet, sondern auch oder vor allem dem männlichen Teil ihres Selbst den Vorrang einräumt. Wie schon bemerkt, zeigt Katharina Interesse für 'männliche' Angelegenheiten, wie den Krieg; ihr Geist wird auch als „knabenhaft“ (F. S. 19) bezeichnet, „knabenhaftes Draufgängertum“ (F. S. 26) sei ein weiteres Merkmal ihres Charakters. Darüber hinaus verweisen die Formulierungen „Steppenprinz“ (F. S. 56) und „Mädchenknabe“ (F. S. 51), die in Bezug auf Katharina verwendet werden, auf die männliche Prägung ihres Wesens. Frappant ist auch, dass das Äußere Katharinas sie nicht als ‚weiblich‘ im weiteren Sinne dieses Wortes, sondern eher männlich wirken lässt:

‘Ich weiß, – ich bin nicht schön’, sagte Katharina Romanowna demütig-schelmisch.

‘Böse! Wer sollte das sagen? Aber Ihre Schönheit ist keine Frauenschönheit, chérie!’ (F. S. 56),

stellt kennzeichnenderweise die Großfürstin fest. Auch Katharinas Körperbau zeichnet eine „Herbigkeit“ (F. S. 19) aus⁹².

Von diesem männlichen Teil ihrer Persönlichkeit lässt sich anscheinend Katharina leiten, indem sie sich in der Verkleidung eines Offiziers in die Dienste der künftigen Zarin stellt. Sie lässt das Mütterliche in sich selbst gewissermaßen nicht zur Entfaltung kommen:

Und in der Tat war ihr Herz mehr von der Sehnsucht nach dem Knaben zerrissen, als vom Abschied. Streng gewöhnt, sich um der Aufgabe willen dieser Sehnsucht zu entfalten, erlag sie ihr völlig, wenn sie einmal nachgab. Quälende Sorge um das ferne Kind befiel sie und mußte gewaltsam abgeschüttelt werden (F. S. 79).

Indem Daschkoff dem Männlichen in sich selbst erliegt, vergeht sie sich wieder einmal an ihrer weiblichen Natur, die ihr ein anderes Handeln vorschreibt, wie schon festgestellt. In diesem Sinne ist es bemerkenswert, dass für die Aktivistinnen des konservativen Flügels der Frauenbewegung die Angleichung an das Männliche, mit welchem man es im Falle der Daschkoff zu tun hat, eine nicht

⁹² Solches Konzept der Hauptgestalt, die in sich sowohl das Weibliche als auch das Männliche zu vereinigen scheint, lässt auch an das Ideal der Androgynie denken.

zu akzeptierende Haltung war, die im Widerspruch zu ihrem Differenzdenken stand. Statt die herrschende männliche Ordnung durch den Einsatz ihrer mütterlichen Kräfte zu verbessern, übernimmt die Fürstin die männliche Verhaltensweise, was nur negative Folgen haben kann. Auf diese Weise scheint hier Ina Seidel die Parolen der gemäßigten Feministinnen Helene Lange und Gertrud Bäumer zu wiederholen, die zur Entfaltung des typisch Weiblichen, vorzugsweise des Mütterlichen in der Frau aufriefen und durch die Rückbesinnung auf dieses Mütterliche die Verbesserung der Gesellschaft forderten⁹³. In diesem Kontext ist auch nicht zu übersehen, dass die Fürstin Daschkoff selbst auf diese Parole anzuspielen scheint, in dem Moment, als der verbannte Zar auf Befehl der neuen Zarin ermordet wird und die Revolution ihres bisherigen, friedlichen Charakters beraubt wird: „Der Ruhm unserer Revolution war ihre Sanftheit und ihr Friede, Majestät! Was haben wir Mütter mit Mord zu tun?“ (F. S. 130).

Mit der Gestalt der Fürstin Katharina Daschkoff zeigt folglich Ina Seidel die Tragik einer Frau, für welche das Muttersein nicht Selbst- und Endzweck ihrer Existenz ist und die sich auf die Suche nach einer Alternative zu der traditionellen Mutterrolle begibt. In diesem Prozess entfernt sie sich immer mehr von ihrer mütterlichen Veranlagung und handelt letzten Endes im Widerspruch zu sich selbst. Daher kann ihr Bestreben keinen glücklichen Ausgang haben.

3.1.2.4.

Die egozentrische Stiefmutter: *Die Geschichte einer Frau Berngruber*

Im Mittelpunkt der Erzählung *Die Geschichte einer Frau Berngruber* (1953) steht eine 56jährige Näherin, die zusammen mit ihrem sechzehn Jahre älteren Mann, einem Briefträger, ein fremdes Kind, das Mädchen Vefi, erzieht. Sie selbst haben keine eigenen Kinder. Weil Vefi ein uneheliches Kind ist und weil der Gatte ihrer Mutter ein solches Kind in seiner neuen Familie nicht akzeptieren konnte, musste Vefis Mutter sie in Pflege geben. Die biologische Mutter schickt den Berngrubers für das Kind regelmäßig Geld; nach 12 Jahren will sie aber das Mädchen zurück, da ihr Mann seine Meinung in Bezug auf das Kind geändert hat. Margarete Berngruber reagiert auf diese Forderung zuerst mit Empörung, sucht den Rat des Bürgermeisters und ihrer Arbeitgeberin auf und ist bereit, alles Mögliche zu tun, um das Mädchen zu behalten. Eine Wandlung erfolgt in ihr, als sie zufällig der Geburt eines Kindes beiwohnt – dieses Erlebnis bringt sie dazu, Vefi ihrer wirklichen Mutter zurückzugeben.

Frau Berngruber ist eine einfache, unkomplizierte Frau, die ihr ganzes Leben lang schwer arbeitete und außer der Arbeit kein anderes Ziel hatte. Sie hat nie das Bedürfnis nach eigenen Kindern empfunden, die materielle Sicherheit war

⁹³ Vgl. das Kapitel zu Helene Lange und Gertrud Bäumer.

ihr immer das Wichtigste – aus diesem Grunde heiratete Frau Berngruber erst im Alter von 40 Jahren. Sie hatte sich nämlich „niemals die Zeit genommen, Dummheiten zu machen, wie andere Leute“⁹⁴.

Ihr Verhältnis zu der angenommenen Tochter prägt ebenfalls das materielle Denken: „Frau Berngruber freute sich auf den Tag, an dem Vefi es einmal erfahren sollte, was die Zieheltern über das Kostgeld hinaus alles an sie gewandt hatten. Sich das vorzustellen, war so gut, wie sich im Besitz einer sicheren Altersvorsorgung zu wissen!“ (G. S. 58).

Die Tochter betrachtet sie wie ihr Eigentum, die bevorstehende Trennung bedeutet für Frau Berngruber die Durchkreuzung ihrer Zukunftspläne und nicht die Notwendigkeit des Abschieds von einer geliebten Person: „Zwölf Jahre Mühe und Plage und Ärger und Opfer dafür, daß nun ein Alter ohne Stütze und wohlverdiente kindliche Fürsorge vor ihr läge!“ (G. S. 69).

Dass sie das Kind wie ein willenloses Objekt behandelt, bestätigt auch die Tatsache, dass mit Hilfe des Mädchens Frau Berngrubers unerfüllte Lebenspläne verwirklicht und verpasste Chancen nachgeholt werden sollten. Sie will nämlich, dass Vefi, ihrer Stiefmutter ähnlich, zu einer Näherin wird: in der Zukunft könnten sie eine Werkstatt eröffnen, in welcher sie gemeinsam arbeiten würden. In dieser Werkstatt würde zwar Vefi als die Meisterin figurieren, in Wirklichkeit würde jedoch die Berngruber das Sagen haben.

Frau Berngruber ist folglich eine egoistische, auf sich selbst konzentrierte Mutter, welche das Kind quasi als Werkzeug betrachtet und für welche das Muttersein eine Art Geschäftsbeziehung ist. Sie ist der Gegensatz einer selbstlosen und zärtlichen Mutter, für welche das Wohl des Kindes das höchste Ziel wäre. Um sich dessen bewusst zu werden, dass diese Haltung nicht die richtige ist, muss Frau Berngruber eine Erschütterung erleben. Zufällig wird sie nämlich dazu gebracht, einer gebärenden Frau zu helfen: diese Erfahrung markiert einen Wendepunkt in ihrem Leben:

Bis der Abend auch dieses Tages voll über die Erde kam [...], geschah noch manches in Kramerhof, was geeignet war, eine Frau Berngruber so heftig um ihre innere Achse zu wirbeln, daß sie wie beim Blindkuhspiel völlig die Richtung verlor und nicht mehr wußte, woher sie kam und wohin sie unterwegs war [...]. So viel Arbeit und Qual, so viel Schweiß und Blut, so viel Angst und Geschrei – bis der Mensch zur Welt geboren war [...]. [Frau Berngruber] war nicht anders, als sei sie an seiner Hervorbringung beteiligt gewesen, so tief hatte es sie in den glühenden Wirbel des Gebärens hineingerissen, so unbeherrschbar hatte die sonst so sichere Erde unter ihren Füßen gewankt (G. S. 77f.).

⁹⁴ I. SEIDEL: *Die Geschichte einer Frau Berngruber*. In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 55–95, hier S. 57. Bei Zitaten aus der Erzählung wird die Seitennummer mit der Sigle G im laufenden Text in Klammern angegeben.

Der Anblick einer gebärenden Frau, die unmittelbare Beteiligung an einem beinahe mystischen Ereignis, führt in Frau Berngruber eine tiefgreifende Veränderung herbei. Diese überwältigende Erfahrung lässt sie an ihren Lebensprinzipien verzweifeln: die Offensichtlichkeit ihrer bisherigen egoistischen Einstellung wird in Frage gestellt.

Wie im antiken Theater wird die Protagonistin einer Art Schocktherapie unterzogen, um die Katharsis, die Befreiung von schlechten Emotionen und Zuständen, erleben zu können. Und tatsächlich hat das Erlebnis der Geburt eine kathartische Wirkung: die Näherin sieht ihre Fehlhandlung ein und ist bereit, ihre Ansprüche auf Vefi zurückzustellen:

Was sich geändert hatte und was sie nicht recht fassen konnte, war, daß sie auf einmal wußte: sie *würde* die Vefi hergeben. [...] [Sie] wußte jetzt nichts anderes mehr als: daß sie auf ihre alten Tage eben noch einmal zu klettern anfangen würde, und zwar ganz allein und nur darum, weil es eben sein sollte – weil dies nun einmal *ihr* Weg war, wie es der Weg anderer Frauen war – Mutterschmerzen zu leiden (G. S. 80).

Die Hauptfigur kommt zu dem Bewusstsein, dass das Recht der natürlichen Mutter vor dem Recht der Ziehmutter geht und dass ihr eigenes Schicksal auf eine andere Art und Weise erfüllt werden soll. Frau Berngruber distanziert sich von ihrer egozentrischen Haltung und gibt sich mit dem ihr vorbestimmten Lebensweg zufrieden. Sie lernt, dass das Glück des Kindes wichtiger ist als ihre egoistischen Wünsche: „Die Vefi freut sich, [dass sie zu ihrer leiblichen Mutter zurückkommt – N.N.M.] und also muß es mir recht sein“ (G. S. 95).

Dem Muttersein wird in der Erzählung folglich eine Art pädagogische Funktion zugeschrieben: dank dieser überwältigenden Erfahrung kann der Mensch seinen Irrtum einsehen und sich zum Guten entwickeln. Dass diese Umwandlung im Falle einer kinderlosen Frau erfolgt, ist höchst bedeutend: es scheint, dass die Bachofensche These, dass das Mutter-Kind-Verhältnis ein Verhältnis sei, „an welchem die Menschheit zuerst zur Gesittung emporwächst“ (B. S. X.), in diesem Kontext besonders aktuell wird.

3.1.2.5.

Die realitätsentrückte Mutter: Charlotte in *Das unverwesliche Erbe*

Im Roman *Das unverwesliche Erbe* (1954) werden drei Müttergestalten dargestellt: Charlotte, ihre Tochter Elisabeth und deren Tochter Maria. Charlotte Dornblüh ist die uneheliche Tochter Delphine Loriots aus dem *Wunschkind*, der Milchschwester Christophs, die am Ende jenes Romans zusammen mit dem Schauspieler Ludwig Lantz durchgebrannt ist. Delphines Schicksal wurde trotz-

dem unwiderruflich mit dem von Christoph verbunden, was ihr Ende beweist: Delphine ist nämlich im selben Jahr wie ihr Milchbruder gestorben.

Dass Charlotte möglicherweise das Kind von Christoph ist, wird in *Das unverwesliche Erbe* auch suggeriert, indem auf die äußere Ähnlichkeit Charlottes zu Christophs Mutter Cornelia hingewiesen wird: „das Kind [Charlotte] ist, [...] sehr dunkel, mit glattem, schwarzbraunem Haar, einer rosig durchschimmerten bräunlichen Haut und Augen“ (E. S. 18). Es sei hier nur daran erinnert, dass Cornelia von Echter ebenfalls dunkle Haare und eine bräunliche Haut hatte⁹⁵.

Charlotte wuchs auf in der Obhut der Familie Dornblüh und heiratete später den ältesten Sohn ihrer Pflegeeltern, den Forstmeister Dornblüh. Mit dem Forstmeister wurde Charlotte sieben Mal schwanger, am Leben blieben nur vier Kinder, darunter nur ein Mädchen – Elisabeth, das jüngste Kind zugleich. Obwohl Charlotte ein ‚Kind der Sünde‘ ist, unterscheidet sich ihr Schicksal wesentlich von dem ihrer sündhaften Mutter. Sie trägt in sich das Erbe von Schuld und Sünde, das sich jedoch erst in der Gestalt ihrer Tochter besonders bemerkbar macht. Denn Charlotte steht von Anfang an Gott sehr nahe und will sogar zur Nonne werden. Letzten Endes wählt sie jedoch die Rolle der Ehefrau und Mutter.

Dass Charlotte nicht ins Kloster geht und stattdessen in den Stand der Ehe tritt, lässt darauf schließen, dass nicht das Kloster, sondern das familiäre Leben eine Frau zum wertvollen Mitglied der Gesellschaft machen kann. Die tiefe Religiosität Charlottes spielt eine besondere Rolle in ihrem Verhältnis zur Welt und prägt auch ihr Bild als Mutter.

Charlotte ist nämlich der Inbegriff der christlichen Liebe, mit welcher sie allen sie umgebenden Menschen begegnet. Sie ist der ganzen Welt liebevoll zugewandt: im christlichen Sinne versucht sie, das Böse mit dem Guten zu bezwingen. Charlotte ist das Beispiel einer besonderen Frau, welcher ein Gnadenstand gewährt ist, sie ist „anima christiana naturaliter“, eine von Natur aus christliche Seele (E. S. 20), deren tiefe Religiosität den wichtigsten Zug ihres Wesens ausmacht⁹⁶. Als eine schon ältere Frau ist sie im „Zwischenreich“ (E. S. 231) beheimatet – sie führt Gespräche mit Gestorbenen und betrachtet den nahekommenden Tod lediglich als einen Übergang in ein anderes Leben. Den besonderen Zustand Charlottes als Mensch der Gnade bestätigt letzten Endes ihr Tod: Sie ist „so leicht und selig entschlafen“ (E. S. 58). Charlottes inniger Glaube lässt sich dabei auf die angedeutete Verwandtschaft zu Cornelia von Echter zurückführen: ihre religiöse Haltung könnte das Erbe der tiefgläubigen Cornelia sein.

⁹⁵ Vgl. das Kapitel zu Cornelia.

⁹⁶ Charlottes tiefe Religiosität lässt sich auch als eine Bestätigung für die Bachofensche These lesen, dass die Frau durch ein besonderes Religionsempfinden, das ihr von der Natur gegeben wurde, ausgezeichnet sei. Vgl. das Kapitel zu Bachofen.

Im Gegensatz zu Cornelia kann Charlotte nicht so stark wie sie werden: denn ihr größter Fehler scheint darin zu liegen, dass sie sich der in ihr ruhenden Stärke nicht bewusst wird. Obschon die Kraft Cornelies in ihrer alles umfassenden Mütterlichkeit lag und die potenzielle Stärke Charlottes ihre tiefe Religiosität ist, ist ihnen beiden gemeinsam, dass sie dieses jeweilige Potenzial bewusst annehmen sollten. Hinweise darauf findet man ebenfalls im Text: Charlotte ist zwar der Inbegriff einer besonderen Gnade, sie ist zugleich das

Ergebnis einer Tradition und Erziehung [...], die hier völlig zur Natur geworden waren; er ahnte, daß das hier waltende, Natur und Erziehung verschmelzende Element durchaus höherer Artung, religiöser Prägung war, aber keinesfalls von bewusster Erkenntnis, von willensmäßiger Bemühung abhing (E. S. 223).

Charlotte ist auch „von einer besonderen Klugheit des Herzens, und ohne es zu wissen, denn im Grunde ist sie sehr demütig [...]“ (E. S. 24). Als eine starke, sich jedoch ihrer selbst nicht bewusste Persönlichkeit wird sie auch von ihrem Sohn beschrieben: „er [Charlottes Mann] hat nie gewußt, daß sie die Stärkere war. Vielleicht hat sie's selbst nicht gewußt“ (E. S. 105).

Die bewusste Erkenntnis der eigenen Veranlagung bleibt im Falle Charlottes aus: dadurch lässt sich auch die Passivität Charlottes erklären und ihre ausweichende Haltung als eine Einstellung zum Leben überhaupt.

Diese Verhaltensweise Charlottes kommt insbesondere in der Beziehung zu ihrem Mann und ihren Kindern zum Vorschein: Charlotte ist in erster Linie eine sich dem Manne fügende Gattin, deren mütterliche Liebe ihr jedoch nicht die Kraft gibt, die Kinder vor dem despotischen Vater zu schützen. Sie versucht vielmehr, die entstehenden Konflikte zu schlichten oder ihnen aus dem Wege zu gehen. Ihre Konzentrierung auf den Mann besteht auch darin, dass sie „ihn abzulenken und in bösesten Stunden seinen Schutzengel zu vertreten verstand“ (E. S. 132). Deswegen zieht sie erst nach dem Tode ihres Mannes zu ihrer Tochter Elisabeth um: sie tut das freilich auch nicht aufgrund eigener Entscheidung, sondern infolge der Vermittlung ihres Schwiegersohnes, welcher sich eine heilende Wirkung von der Anwesenheit der Mutter in der Nähe seiner leidenden Frau erhofft. Aber auch nach dem Einzug Charlottes in das Haus ihrer Tochter wird die Mutter-Tochter-Beziehung nicht intensiviert: die Mütterlichkeit Charlottes hat zwar tatsächlich eine heilende Wirkung auf Elisabeth, zwischen den beiden Frauen besteht jedoch nach wie vor eine Distanz. Die Mütterlichkeit Charlottes zeigt sich offenbar nicht als Stärke, sondern eher als Hilflosigkeit:

Wenn schon Elisabeth durch all die Jahre hindurch immer wieder Beweise erhalten hatte, daß die Mutter ihr nicht grollte [weil Elisabeth gegen den Willen der Eltern eine konfessionelle Mischehe einging – N.N.M.] – eine Haltung, die mit dem Wesen dieser Frau unvereinbar gewesen wäre –, daß sie ihrer vielmehr immer in bekümmelter, fürbittender Liebe zugetan geblieben war, so wußte

sie doch auch, daß es der Mutter unmöglich sein mußte, einen Mittelweg zu finden, der gleichermaßen ihrem Pflichtgefühl der Kirche und ihrem Manne gegenüber und ihrer Mutterliebe gerecht werden konnte (E. S. 66).

Am deutlichsten bestätigt diese These das Verhalten der Mutter der Tochter gegenüber im Moment der ersten Begegnung nach der langen Trennung. Während sich Elisabeth von dem Gespräch mit der Mutter eine Art Läuterung und kindlichen Trost erhofft, weicht Charlotte der entscheidenden Antwort und einer deutlichen Stellungnahme aus, indem sie plötzlich einschläft. Für ihre Kinder⁹⁷ scheint Charlotte daher keine Stütze zu sein: sie scheitert nicht nur in der Beziehung zu Elisabeth, sondern auch zu ihrem Sohn Leonhard⁹⁸.

Mit Charlotte wird das Bild einer „Spiel- und Märchenmutter“ skizziert (E. S. 53): diese Formulierung zielt jedoch nicht darauf hin, Charlotte als eine erträumte und ideale Mutter darzustellen, sondern betont vielmehr die Realitätsentrücktheit ihres Wesens. Dabei ist nicht zu übersehen, dass diese Bezeichnung ebenfalls in Bezug auf Cornelia aus dem *Wunschkind* verwendet wurde, wobei sie in diesem Kontext signalisieren sollte, dass Cornelia zu dem Bewusstsein ihres Ich kommen und dieses unwirkliche Bild abstreifen sollte⁹⁹. Wie bereits gesagt, findet der Prozess der Bewussterwerdung im Falle Charlottes nicht statt – die Protagonistin ist zu sehr dem wirklichen Leben abgewandt, als dass sie eine ideale Mutter sein könnte.

Mit dieser Realitätsentrücktheit Charlottes geht ihre Passivität einher: Charlotte lässt sich von den anderen lieben, sie selbst setzt ihre Mütterlichkeit nicht aktiv um. In diesem Sinne ähnelt sie Cordula Siere, die für ihre Kinder wie ein unbeweglicher „Baum“ war¹⁰⁰. Charlotte Dornblüh handelt nicht so selbstverständlich und bewusst wie Cornelia, kann sich nicht als ein unabhängiges Subjekt setzen. Man könnte die These aufstellen, dass Charlotte zu einer guten und starken Mutter werden könnte, wenn sie bewusst aus ihrer Religiosität die nötige Kraft schöpfen würde: Charlotte ‚ruht‘ gleichsam in ihrer Religiosität und macht von diesem Potenzial keinen bewussten Gebrauch. Sie ist in der inneren Welt zu sehr eingeschlossen, um eine Entwicklung durchzumachen und die auf diese Weise gewonnene Kraft zum Wohle ihrer Kinder einzusetzen. Dass dies das Ziel der mütterlichen Frau werden sollte, veranschaulichte eben das Beispiel

⁹⁷ Eine innigere Beziehung besteht dagegen zwischen Charlotte und ihrer Enkelin Marie, der Tochter Elisabeths. Die Oma wird zu einer Bezugsperson auch für Hansjakob Lennacker, den Sohn Maries.

⁹⁸ Leonhard begeht Selbstmord, weil er keine Chance für seine Liebe sieht: als ein Katholik darf er eine Protestantin nicht heiraten. Er ist nicht im Stande, dem Beispiel seiner Schwester Elisabeth zu folgen und einen offenen Bruch mit der Familie, in welcher der despotische Vater das Sagen hat, und den Gesellschaftsregeln zu vollziehen. Den einzigen Ausweg findet er im Freitod.

⁹⁹ Vgl. das Kapitel zu Cornelia.

¹⁰⁰ Vgl. das Kapitel zu Cordula.

Cornelies: die Frau als Mutter müsse sich selbst entwickeln, ihre weiblichen Werte entfalten.

Eine Erklärung für das Versagen Charlottes in der Mutterrolle liefert auch die anfangs erwähnte Verwandtschaft mit Delphine aus dem *Wunschkind*, einer weiblichen Gestalt, die das Gegenbild der guten Mutter darstellt¹⁰¹: als Erbin Delphines kann folglich auch Charlotte keine ideale Mutter werden. Interessant ist darüber hinaus, dass Charlotte ähnlich wie die Mutter Delphines, Cornelies Schwester heißt: auch Charlotte von Echter war eine schlechte Mutter, für welche das Kind eine Last war¹⁰². Und dass die Erbschaftsfragen eine nicht geringe Rolle in dem Roman mit dem sprechenden Titel *Das unverwesliche Erbe* spielen, scheint in diesem Zusammenhang nicht belanglos zu sein.

3.1.2.6.

Die verirrte Mutter: Elisabeth in *Das unverwesliche Erbe*

Elisabeth Alves ist die Tochter Charlotte Dornblühs aus dem Roman *Das unverwesliche Erbe* (1954); ähnlich wie ihre Mutter wird auch Elisabeth zur Ehefrau und Mutter. Sie versucht allerdings, diesen Rollen anders als Charlotte gerecht zu werden.

Obwohl Charlotte ein ‚Mensch der Gnade‘ war, geht auf ihre Tochter Elisabeth dieses besondere Erbe nicht über: vielmehr steht Elisabeth von Anfang an in Opposition zu ihrer Mutter, sowohl was ihren Glauben, als auch was ihre Lebenshaltung anbelangt. Sie will auch nicht automatisch den Lebensweg der Mutter wiederholen, was sich in ihrer Ablehnung der Rolle der gehorsamen Tochter am deutlichsten zeigt. Diese Haltung hat eine unmittelbare Auswirkung auf Elisabeths Verhalten als Mutter.

Elisabeth zeigt sich als eine ungehorsame Tochter und gerät in Konflikt mit dem Vater, der der Inbegriff patriarchalischer und autoritärer Prinzipien ist, weil sie sich als bewusst agierendes Subjekt zu setzen versucht und die ‚konventionelle‘ Frauenrolle, d. h. die der gehorsamen Ehefrau, wie ihre Mutter es war, nicht als selbstverständlich hinnimmt. Diese Ablehnung der Konventionen zeigt sich bereits in dem Interesse für ‚nicht weibliche‘ Angelegenheiten: Elisabeth liebte es nämlich,

sich mit dem Bruder in den Wäldern, auf dem Hof, in den Ställen umherzutreiben und allerlei Streiche mit ihm auszuführen, bei denen sie nicht selten die treibende Kraft war. Wenn sie eine körperliche Betätigung schätzte, so waren es Pirschgänge und Forellenfischen, in zweiter Linie aber die Fürsorge für Pflanzen und Tiere, worin sich denn wenigstens eine besondere weibliche

¹⁰¹ Die Gestalt Delphine Loriots wird in einem separaten Kapitel analysiert.

¹⁰² Vgl. die Analyse der Gestalt Charlotte von Echters.

Neigung ankündigte und entfaltete. Auch im Lernen hielt sie mit Leonhard Schritt, sie zeigte den Ehrgeiz, Latein und Mathematik zu betreiben, und überflügelte den langsamer auffassenden Knaben in manchen Stücken (E. S. 29).

Die Eigenständigkeit Elisabeths und ihre ‚männliche‘ Prägung können von dem Vater nicht akzeptiert werden, zumal für ihn die Ehe „die Lebenserfüllung der Frau“ (E. S. 40) war. Elisabeth bricht aus dieser Rolle aus, indem sie nicht als Ehefrau das Elternhaus verlässt, sondern als eine alleinstehende Frau, die die Stelle einer Erzieherin in einer adeligen Familie bekommt. Ihr Drang danach, selbstständig zu sein, ist stärker als die Konventionen und die traditionelle Erziehung: obgleich sie letzten Endes die Rolle der Ehefrau wählt, so ist eben die Eheschließung mit einem von ihrer katholischen Familie nicht akzeptierten Mann der Ausdruck ihrer Eigenwilligkeit. Indem sie einen Protestanten heiratet, geht sie eine konfessionelle Mischehe ein, wodurch sie gegen die von der Kirche und der Gesellschaft aufgestellten Regeln verstößt und vor allem dem Vater zum Trotz handelt. Gabriele Thöns behauptet dazu Folgendes:

Vordergründige Thematik des ‚Unverweslichen Erbes‘ ist ein Konfessionskonflikt. Hinter ihm verbirgt sich der ‚weibliche Aufstand‘ Elisabeths gegen den Vater: in dem symbolischen Akt des Austritts aus der Kirche ihrer Kindheit entledigt sich die Hauptfigur der Knebelung in Rollenzwänge durch den Vater und begründet damit den Zentralkonflikt des Romans¹⁰³.

Die Heirat mit Richard Alves, einem protestantischen Gelehrten, führt auch zum Bruch Elisabeths mit dem Elternhaus. Nur noch durch den heimlichen Briefwechsel mit der Mutter hat Elisabeth Kontakt zur Familie.

Aus Liebe zu ihrem Mann ändert die Katholikin Elisabeth ihre Konfession und wird zu einer Protestantin: die völlige Loslösung von den Regeln, die ihr Leben bisher bestimmten, muss sie jedoch mit einem hohen Preis bezahlen. Ihr ganzes Leben lang quält sich Elisabeth mit Gewissensbissen, die sie durch strenges Pflichtbewusstsein zu beseitigen versucht: Es war so wenig möglich „Elisabeth eine Sorge auszureden wie einem Süchtigen sein gewohntes Gift“ (E. S. 293). Die einzige Möglichkeit der Erlangung der geistigen Stabilität scheint für die Protagonistin die Akzeptanz der von ihr in Frage gestellten Regeln zu sein. Nach den erlebten Zusammenbrüchen versucht Elisabeth um so stärker ihre Fehler wiedergutzumachen: sie bemüht sich um die Rückkehr in die katholische Kirche und geht gewissenhaft ihren Pflichten nach, um sich dem Wunschbild des Vaters anzupassen.

Der anfängliche Lebensweg Elisabeths lässt sie als eine emanzipierte Frau wahrnehmen: Elisabeth besteht auf ihrer Meinungs- und Entscheidungsfreiheit

¹⁰³ Gabriele Thöns: *Aufklärungskritik und Weiblichkeitsmythos – die Krise der Rationalität im Werk Ina Seidels*. Düsseldorf 1984, hier S. 216.

und lässt sich nicht von ihrem Vater beherrschen. Doch diese Haltung wird allem Anschein nach von Ina Seidel nicht als die richtige dargestellt: denn Elisabeths Emanzipationsversuche wenden sich letzten Endes gegen sie selbst und sind die Ursache ihres ständigen psychischen Leidens. Die selbstbewusste, aktive Frau wird schwermütig, leidend und krank. Als sie die Entscheidung zur Rückkehr in die katholische Kirche trifft, wird ihr bewusst, dass sie durch „ein Labyrinth neuer Verzweiflung“ (E. S. 62) gejagt wird – die Metapher des Labyrinths versinnbildlicht wiederum Elisabeths Verirrung und die Suche nach dem richtigen Weg im Leben. Dass Elisabeths Ausbruchversuch von vornherein zum Scheitern verurteilt war, bestätigt vor allem das folgende Zitat:

Wenn sie das alles [die Erinnerung an das Elternhaus, an die Geschwister, das Bild, den Geruch, den Geschmack der Heimat – N.N.M.] damals aus ihrem Herzen ausgerottet und unter die Füße getreten zu haben meinte, so hat eben damit die Selbsttäuschung bei ihr begonnen. Elisabeth ist katholisch gewesen – und geblieben! – in dem Sinne, wie sie die Tochter ihrer Eltern, besonders ihres Vaters war: mit dunklem Verfallensein an Zusammenhänge, die natürlich, nicht geistig bedingt sind – oder geistig doch nur, insofern Geistiges hier allein durch das Blut, durchs Gefühl aufgenommen ward und sich in halb unbewußten Antrieben geltend machen konnte. Das Blut aber – das Blut vergißt nicht (E. S. 124).

Indem hier die Protesthaltung der Heldin als „Selbsttäuschung“ aufgefasst wird, wird deutlich, dass sie gegen ihre eigene Natur gehandelt hat und durch den Bruch mit der Tradition ihre weibliche Existenz, die in dieser Tradition wurzelt, ins Schwanken bringt. In diesem Sinne lässt sich auch die Stellung der Frau innerhalb dieser traditionellen Ordnung verstehen: Elisabeths Ausbruch bedeutet die Verweigerung ihres eigenen Erbes, aus dem sie vielmehr schöpfen sollte.

Elisabeths 'Trotz-Haltung' ist nicht das Resultat einer überlegenen weiblichen Taktik und einer bewussten Kritik des Patriarchats, sondern ergibt sich vielmehr aus ihrer Natur, in welcher das Gefühlvolle den Vorrang vor dem Verstand hat. Solch ein weibliches Denken, das die unreflektierte Vorherrschaft der Gefühle betreibt, ist jedoch laut der Autorin Ina Seidel ein falsches Denken, das sich gegen die Frau selbst richtet. In diesem Sinne charakterisiert Alves seine Frau:

Elisabeths Verstand ist klar, ihr Wille sehr stark, sagte er, aber es ist manchmal, als sei bei ihr dort, wo Verstand und Gefühl einander durchdringen müßten, ein Vakuum. Und das Gefühl ist bei ihr so mächtig, daß es alle Dämme, die der Verstand aufrichtet, immer wieder überwältigt (E. S. 120f.).

Und etwas weiter liest man:

Nun, ich gehöre nicht zu den Männern, die eine Genugtuung empfinden bei der Beobachtung, daß – weibliches Denken eben weibliches Denken ist. Wo

aber dieses Denken nicht nur das ist, was wir unlogisch nennen, wo die Unlogik außerdem in ein System gebracht und dieses System zum Lebensprinzip erhoben wird, da schlägt es ins Gefährliche um (E. S. 121f.).

Es wird folglich klar, dass sich Elisabeth viel mehr von ihren Gefühlen leiten lässt als vom Verstand: das Überbetonen der emotionalen Seite ihrer Natur kann für das weibliche Ich offenbar nur negative Konsequenzen haben. Diese durch das Gefühl motivierte Absage an die von dem Vater symbolisierte patriarchale Ordnung führt nämlich zum Verlust des inneren Gleichgewichts der weiblichen Figur: Elisabeth schreibt sich die Schuld an dem Tod ihres Bruders zu und kann nicht über die „Unversöhnlichkeit des geliebten Vaters“ (E. S. 121) hinwegkommen.

Elisabeths Geschichte, ihr Schwanken zwischen Verweigerung und Anpassung an das von dem Vater symbolisierte System, lässt dabei an die Thesen der Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel denken:

In der männlichen Ordnung hat die Frau gelernt, sich selbst als untergeordnet, uneigentlich, und unvollkommen zu betrachten. Da die kulturelle Ordnung von Männern regiert wird, aber die Frauen ihr dennoch angehören, benutzen auch diese die Normen, deren Objekt sie selbst sind. D. h. die Frau in der männlichen Ordnung ist zugleich *beteiligt und ausgegrenzt*¹⁰⁴.

Die Frau, die an der patriarchalen Ordnung zugleich beteiligt und aus ihr ausgegrenzt sei – so Sigrid Weigel – sollte nicht eine Zersetzung dieser Ordnung anstreben, weil sie auf diese Weise auch sich selbst zu zerstören versucht¹⁰⁵. Es scheint, dass die völlige Ablehnung des bereits Existierenden deshalb von Ina Seidel nicht begrüßt wird, weil sie eben auch die In-Frage-Stellung des weiblichen Erbes bedeuten würde. Und dieses weibliche Erbe sollte sich die Frau vielmehr zunutze machen: diese These bestätigt besonders der Lebensweg Marias, Elisabeths Tochter.

Wie bereits gesagt, bleiben Elisabeths Erfahrungen nicht ohne Einfluss auf die Art und Weise, wie sie ihre Mutterrolle zu bewältigen versucht. Elisabeth ist nämlich in erster Linie „eine gute, eine peinlich gewissenhafte Mutter [...]“:

In ihrer Art, die Kinder zu erziehen, muß eine gewisse rauhe Nüchternheit obwaltend gewesen sein, sie verlangte von ihnen die gleiche Pflichterfüllung und Pünktlichkeit, die ihr selbst, den dunklen Gewalten ihrer Natur gegenüber zum unentbehrlichen Halt und Schutz geworden waren [...] (E. S. 53f.).

¹⁰⁴ Sigrid Weigel: *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1983, S. 83–137, hier S. 85.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

Die Beziehung zwischen der Mutter und den Kindern ist von Abstand gekennzeichnet:

Wenn zwischen Elisabeth und ihren Kindern von früh an bei aller großen gegenseitigen Liebe doch ein eigentümlich unpersönliches Verhältnis bestanden hatte, so lag das nicht an dem herkömmlicherweise zwischen den Generationen gewährten Abstand; die Zurückhaltung dieser Kinder hatte von jeher eine Beimischung weniger von Scheu als von Rücksicht, wie sie der immer wieder sich rätselhaft verdunkelnde und von unergründlicher Traurigkeit überschattete Gemütszustand der Mutter erforderte (E. S. 204).

Es wird klar, dass Elisabeth unfähig ist, ihren Kindern mit mütterlicher Wärme zu begegnen. Auch wenn sie von einer „naturhaften Mütterlichkeit“ (E. S. 230) charakterisiert wird, wird das Muttersein für sie zu einer Pflicht, der sie auf jeden Fall gerecht werden will, und nicht zu einer Lebensaufgabe.

Ähnlich wie ihre Mutter Charlotte, die kein inniges Verhältnis zu ihrer Tochter aufbauen konnte, verhält sich jetzt Elisabeth ihrer eigenen Tochter Maria gegenüber. Zwischen Mutter und Tochter besteht eine Distanz, die am deutlichsten dann sichtbar wird, wenn sich Maria mit ihren Liebesproblemen nicht an die Mutter, sondern an die Großmutter Charlotte wendet. Elisabeth kann nicht die Selbsterfüllung in der Mutterrolle finden, ihr Umgang mit den Kindern weist vielmehr darauf hin, dass ihr die Mutterrolle fremd wird:

Sie war niemals hart mit ihnen, aber die trockene Sachlichkeit, die ihren Ton fast immer bestimmte, dämpfte in ihrer Gegenwart das lebhafte und heitere Temperament, das doch vorherrschend im Wesen dieser Kinder war [...]. Sie war wie durch eine Glasscheibe von ihnen getrennt – aber darüber nachzudenken bedeutete, sich in einem Labyrinth zu verlieren, wo Dämonen Gewalt über sie bekamen. Es war nur die Arbeit, die sie schützen konnte, einzig der eng abgesteckte Weg der Pflicht, den sie einzuhalten hatte jahrein, jahraus, um nicht von neuem in Sünde zu fallen und das ihr anvertraute Leben mit in den Abgrund zu reißen (E. S. 54f.).

Diese sachliche Einstellung zu den Kindern scheint für die Protagonistin eine Art Abwehrhaltung zu sein. Dabei wird deutlich, dass solche pflichtgemäße, das Gefühlvolle ablehnende Verhaltensweise der Gegensatz zu Elisabeths früherem Benehmen ist: während sie sich in ihren Jugendjahren von ihren Gefühlen beherrschen ließ, zeigt sie sich in der Beziehung zu eigenen Kindern als eine peinlich vernünftige, emotionslose Mutter.

Dass für die Autorin Ina Seidel die Mutterrolle in die Natur der Frau eingeschrieben ist, soll in diesem Kontext noch einmal hervorgehoben werden: man könnte sagen, dass die mütterliche Veranlagung ein typisch weibliches Erbe ist. Diese These untermauern vorzugsweise die letzten Sätze des Romans *Das unverwesliche Erbe*:

Keine Tochter bleibt zurück, um das Erbe an Qual und Seligkeit weiterzutragen, das jede Tochter von jeder Mutter übernimmt und das dann am Ende nicht mehr gewesen ist als die Erde – Erde, aus der sie ihre unsterbliche Seele, der das unverwesliche Erbe verheißen ist, frei machen sollte (E. S. 360).

Die von der Mutter vererbte Mütterlichkeit gibt der Tochter die Möglichkeit, eine besondere Position in der Gesellschaft zu beziehen, vorausgesetzt, dass sie aus diesem Erbe schöpft und es zum Wohl anderer verwendet. In diesem Sinne wird es zur „Seligkeit“. Gegen dieses Erbe, das auch letzten Endes zu ihrem Erbe wurde, hat Elisabeth rebelliert. Durch ihre Absage an die bestehende Ordnung, in welcher die Mütterlichkeit eben das traditionell weibliche Erbe ist, rüttelt sie zugleich an den Grundfesten der eigenen Existenz. Aus diesem Grunde ist die Protagonistin der Gegensatz einer zärtlichen und gefühlvollen Mutter: durch ihren Protest stellt sie gleichsam sich selbst in Frage, beraubt ihr Dasein einer festen Grundlage. Elisabeth vermag es nicht, ein harmonisches Verhältnis zwischen ihr und ihren Kindern aufzubauen, zumal ihr selbst die innere Harmonie fehlt. Da sie im Prinzip kein 'idealer' Mensch ist, kann sie auch nicht die ideale Mutter sein. Ihr Erbe bedeutet vor allem „Qual“, es kann nicht in die „Seligkeit“ überführt werden¹⁰⁶.

3.1.3. | Ablehnung und Verweigerung der Mutterrolle

3.1.3.1. | Mütterlichkeit als Entfremdung: Elsabe in *Das Haus zum Monde*

Elsabe ten Maan aus dem Roman *Das Haus zum Monde* (1916) ist die Freundin Brigitte von Rungströms, der Hauptfigur des Werkes, und die Gattin Daniel ten Maans, eines Bibliothekars. Elsabe stirbt gleich zu Beginn des Romans, vor ihrem Tod prophezeit sie ihrer Freundin Brigitte die Geburt eines Sohnes, der Elsabes Reinkarnation sein wird. Die Protagonistin glaubt nämlich an die Seelenwanderung und wünscht sich innig als Knabe wiedergeboren zu werden. Elsabes Prophezeiung bewahrheitet sich, Brigitte gebiert einen Knaben namens Wolf.

Obwohl Elsabe in dem Text nur eine Nebenrolle spielt, übt sie einen unübersehbaren Einfluss auf das Leben Brigittes und vor allem Wolfs aus, von dessen Schicksal der zweite Teil des *Haus zum Monde*, der Roman *Sterne der Heimkehr*, berichtet.

¹⁰⁶ In dem Zitat wird anscheinend ebenfalls darauf hingewiesen, dass in das weibliche Schicksal die Notwendigkeit der Entwicklung eingeschrieben ist: diese These wird vor allem am Beispiel Cornelies aus dem *Wunschkind* und Elisabeths Tochter Maria bestätigt.

Interessanterweise ist Elsabe ten Maan auch eine Mutter: im Unterschied zu ihrer Freundin Brigitte vermag es jedoch Elsabe nicht, der Mutterrolle gerecht zu werden. Nach der Geburt des ersten Kindes, der Tochter Erika, wird die Protagonistin schwer krank. Das neugeborene Kind erweckt in ihr keine mütterlichen Gefühle; Elsabe betrachtet es vielmehr mit Gleichgültigkeit, worüber ihr Mann empört ist. Er hofft, dass in ihr „die Natur noch erwachen“ (H. S. 15) würde. Elsabe entdeckt nicht die mütterliche Berufung, stattdessen wird sie kindlich und immer mehr realitätsentrückt: sie spielt ständig mit Glasperlen oder mit ihrem Globus.

Elsabe ten Maan ist das Beispiel einer schlechten und gefühllosen Mutter, für welche das Kind ein „Rätsel“ ist:

Dort unten spielten Nachbarskinder mit der kleinen Erika, die, in ihrem Korbwagen sitzend, mit Armen und Beinen strampelte und vor Vergnügen kreischte, mit dem fremden Kinde, ja, dem fremden! Denn nichts in der Welt war rätselhafter, als daß dies kräftigblonde, rosig blühende Geschöpf ihr Fleisch und Blut war! (H. S. 7).

Diesen Entfremdungseffekt verstärkt die äußere Unähnlichkeit zwischen dem blonden Kind und der ‚dunklen‘ Mutter Elsabe; es ist jedoch nicht zu übersehen, dass zwischen Elsabe und der Tochter eine Distanz besteht, die andere Ursachen haben mag. Es scheint, dass Elsabe auch deswegen eine schlechte Mutter ist, weil sie in sich jenen knabenhaften Zug, der viele Seidelsche Frauenfiguren auszeichnet, hat: Der Körper Elsabes war nämlich „mehr von knabenhafter Herbigkeit als von rein weiblichem Reiz“ (H. S. 10), ihre ‚Männlichkeit‘ manifestiert sich vorzugsweise in dem Wunsch, als Knabe wiedergeboren zu werden: „Ich will als Knabe wiedergeboren werden, als Sohn einer jungen, starken, reinen Mutter. Auf den Vater kommt es mir nicht so an – die Mutter, die Mutter ist wichtig!“ (T. S. 15).

Elsabe will in den Mutterschoß zurück, der ihr die Geborgenheit und Schutz garantieren würde, weil sie all das in ihrer Kindheit und Jugend entbehrt hatte. Es ist der Wunsch nach Kompensation, nach dem Nachholen eines ursprünglichen menschlichen Bedürfnisses, dessen Erfüllung ihr zu ihren Lebzeiten nicht vergönnt war. Elsabe wurde nämlich „von einer engherzigen, alternden Frau in einem einsamen, demütigen Hungerleben mit asketischer Strenge großgezogen“ (H. S. 10).

Elsabes Wunsch nach einer Wiedergeburt im männlichen Körper ergibt sich aus ihrer Sehnsucht nach einem starken Körper, den sie selbst als gelähmte und kränkelnde Frau nicht besitzt:

Was bedeutete das alles gegen das eine, unfassbar hohe Glück, seines Körpers mächtig zu sein, ihn in jedem Glied, in jedem Gelenk, in jeder Sehne rasch, kräftig und elastisch arbeiten zu fühlen! Ihn warm von Blut, mit atmender,

straffer, glatter Haut der ganzen blühenden, lebenden Erde anzuschmiegen und, aufgelöst in ein Getast der Liebe, das Leben zu genießen, durch das Leben? [...] und kein Traum war inniger, versenkter, als der von dem jungen Menschen, der halb noch ein Knabe und ewig knabenhaft jung, unbeschwert von bindendem Besitz, in allen Häfen die Erde mit seinem schlanken Fuß zurückstieß, indem er auf ein Schiff sprang, das mit tanzenden Flanken und atmenden Segeln bereitlag, unter seiner Hand den schaumbedeckten Horizont zu berennen und die morgenroten Küsten zu erobern, die er verbarg (H. S. 18).

Die Existenz als Knabe gibt der Frau eine neue Alternative im Leben, eröffnet ihr Räume, die ihr bisher verschlossen blieben: als Knabe kann sie sich frei bewegen und muss keine Verpflichtungen eingehen. Die Knabenhaftigkeit des Lebens bedeutet offenbar die Loslösung von den bisherigen Regeln und das Genießen eines unbegrenzten Freiheitsgefühls. Aber vor allem verspricht sie die Trennung von dem kranken Körper, der die Frau gefangen hält.

Elsabe kann folglich deswegen keine gute Mutter werden, weil sie als Kind die mütterliche Wärme nicht erfahren hat und weil die männliche Seite ihrer Natur das Weibliche auf gewisse Art und Weise zu verdrängen scheint. Das Männliche an Elsabe wird zu einem Störfaktor, der die Entbindung der Frau von ihrer mütterlichen Aufgabe herbeiführt: in diesem Sinne könnte man hier eine Ähnlichkeit dieser These mit den Postulaten Helene Langes und Gertrud Bäumers erblicken, die in den Emanzipationsbestrebungen der ‚Neuen Frau‘, vorzugsweise in ihrer äußeren und inneren Angleichung an den Mann, eine Gefahr sahen. Für die Aktivistinnen sollte die Frau vielmehr ihre typisch weiblichen Eigenschaften entwickeln und durch die ‚Verweiblichung‘ der Gesellschaft ihre Vervollkommenung anstreben¹⁰⁷.

3.1.3.2. | Therese in *Das Labyrinth* als eine Anti-Mutter

Die aus einer Professorenfamilie stammende Therese Heyne ist die Frau George Forsters, der Hauptgestalt des *Labyrinths* (1922). Sie ist fast 10 Jahre jünger als ihr Mann, den sie als ein 18jähriges Mädchen kennen lernte. Bereits bei der ersten Begegnung zeigte sie sich als eine selbstbewusste Frau, die im Stande war, George einer anderen Frau (ihrer Freundin) abspenstig zu machen. Ihre Ehe mit George dauert einige Jahre an: vor der Verheiratung und in dieser Zeit betrügt sie ihren Gatten skrupellos, das Wohl der Familie ist für sie zweitrangig. An ihrer Treulosigkeit geht die Ehe zugrunde: Therese flieht mit den Kindern und ihrem Liebhaber, George sich selbst überlassend. Der berühmte Forscher stirbt in Einsamkeit.

¹⁰⁷ Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

Die junge Frau Forster gebiert das erste Kind im Alter von 20 Jahren. Diese neue Erfahrung bringt keinen grundlegenden Umbruch in ihrem Leben, sie führt auch keine Veränderung ihrer bisherigen Verhaltensweise herbei: „Therese ist trotz ihres Zustandes [der Schwangerschaft – N.N.M.] von einer unbegreiflichen Beweglichkeit...“ (L. S. 237). Diese Beschreibung charakterisiert am besten das Wesen Thereses, die zwar im Haushalt regiert, ihren Mann und die Dienerschaft dirigiert, sich um die Geschäfte kümmert – im Grunde aber nicht wirklich arbeitet. Als „Genie der Geselligkeit“ (L. S. 255) veranstaltet sie immer wieder Partys, obwohl sie schwanger ist. Die Mutterschaft gibt ihr einen guten Grund, die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu lenken und ihr Leiden zur Schau zu tragen, sie bedeutet lediglich eine Übergangsphase in ihrem Leben, welcher sie keine große Aufmerksamkeit schenkt. Therese betrachtet das Muttersein eher als eine Pflicht, eine unumgängliche Folge der Verheiratung. Auch die Erziehung der Kinder vermindert ihren Tätigkeitsdrang nicht: „Therese pflegte ihr Kind unter Tanz und Gelächter [...]“ (L. S. 251).

Die nachfolgenden Schwangerschaften scheinen ebenso von keiner größeren Bedeutung zu sein, weil sie unmittelbare Folgen ihrer Liebeleien sind. Selbst ihr im Sterben liegendes Kind weckt in Therese keinen Mütterlichkeitsinstinkt: „Warum wurde drüben gesungen, getrunken, gelacht, wenn der kleine Georg dalag und aussah wie tot?“ (L. S. 381), fragt sich der unglückliche Vater George. Als sich Therese über den Sarg ihres toten Kindes beugt, zeigt sich auf ihrem Gesicht lediglich „Fassungslosigkeit“ (L. S. 386).

Man kann folglich die These aufstellen, dass Therese der Mütterlichkeitsinstinkt fehlt und dass sie deswegen keine gute Mutter sein kann. Dieses Versagen als Mutter könnte man dabei auf zweifache Weise erklären: Einerseits ist es auf ihre Selbstzentriertheit zurückzuführen, andererseits könnte das sich in ihr manifestierende Männliche eine nicht geringe Rolle spielen.

Die Selbstzentriertheit Thereses zeigt sich vor allem in ihrer Vergnügungssucht und ihrer Promiskuität – sich gut zu amüsieren scheint das wichtigste Ziel ihres Lebens zu sein. Wie gesagt, veranstaltet sie oder besucht Partys, spielt mit ihrem Gatten und anderen Männern, je nach Laune ist sie zu Kompromissen bereit oder kompromisslos.

Sie veranschaulicht eine äußerst egoistische Lebenseinstellung, wodurch sie sich auf die Seite Reinhold Forsters (des Vaters von George), des Tyrannen und Despoten, stellt. Die Wesensverwandtschaft zwischen ihr und Reinhold Forster suggeriert die Bemerkung Georges, dass „er nicht an den Vater denken konnte, ohne daß Therese dies staatliche Gestirn umkreiste – nicht sich in das Wesen seines Weibes versenken, ohne daß die gleiche Konstellation sich ungerufen einstellte“ (L. S. 264f.).

Aber auch die Beschreibung der Verhaltensweise Thereses und des alten Forsters beim ersten gemeinsamen Treffen lässt sie als charakterverwandte Persönlichkeiten erkennen: sowohl Therese als auch der Vater genießen die gegenseitige

Gesellschaft, sich dabei über George lustig machend und ihn und seine Mutter demütigend:

[...] Dort standen der Vater und Therese. Hier stand George, den Kopf ein wenig gesenkt [...], Mutter und Schwester hinter ihm in der demütigen Haltung liebender Einfalt. Der Vater legte aber plötzlich den Arm mit einer großen Gebärde um Therese, die mit einem gurrenden Lachen zu ihm aufsah, und mit der Linken erst auf sich selbst, dann auf den Sohn deutend, rief er [...]: „Gegängelt, gegängelt, gegängelt ist er gegangen! Frauchen, Frauchen, nun kriegt sie die Zügel in die Hand! Hat sie auch die Forsche dazu?“ [...] Er [George] ging ins Haus zurück, von neuem betäubt durch diese Erinnerung, von der fürchterlichen Bedeutsamkeit, die sie in seinen Augen gewann, je öfter er sie hin und her wandte: hier hatte er gestanden, allein, und dort – dort war Therese gewesen – Therese neben dem Vater (L. S. 270f.).

Der Vater scheint hier der Inbegriff eines patriarchalisch-despotischen Bewusstseins zu sein, das im ganzen Roman ebenfalls eine scharfe Kritik erfährt: diesen Schluss erlaubt vorzugsweise seine symbolische Gleichsetzung mit dem König Minos. Indem Therese in solcher Konstellation zu Reinhold Forster dargestellt wird, wird suggeriert, dass sie eine Art Abbild von Georges Vater sei. Für diese These mag auch das folgende Zitat sprechen: „[...] in Therese steckte etwas von einer Katharina, einer Daschkow und mehr von einem Diplomaten als in mir [...], und sagen wir einmal: dem Vater zusammengenommen!“ (L. S. 263). Es ist markant, dass hier auf Katharina Romanowna angespielt wird, die weibliche Gestalt aus der Erzählung *Die Fürstin reitet*, für welche die Mutterrolle ebenfalls zu einer zweitrangigen Aufgabe wurde¹⁰⁸.

Ähnlich wie der Vater Georges ein gefühlloser Tyrann war, zeigt auch Therese eine Neigung zum autoritären Handeln: „mit ein paar kurzen, herrischen Schritten und böse funkelnden Augen“ (L. S. 207) war sie in das Leben Georges eingetreten.

Man darf annehmen, dass Therese Heyne die Inkarnation eines negativ aufgefassten Weiblichkeitsbegriffs ist, der sich in diesem Kontext auf eine überspitzt egoistisch-despotische Haltung bezieht. Je eigennütziger sie wird, desto mehr scheint sie dem Vater Georges zu ähneln. Aus diesem Grunde kann sie auch keine gute Mutter werden: weil sie dazu nicht fähig ist, sich über das eigene Ich zu erheben und weil sie zu sehr „Mann“ ist. Ihre moralische Verderbtheit und die Konzentrierung auf den körperlichen Genuss entfremden sie immer mehr der Mutterrolle.

Therese ist in diesem Sinne nicht nur eine laszive Mutter, sondern auch eine einfältig-dumme: diese Schlussfolgerung bestätigt die Oberflächlichkeit ihrer Bedürfnisse, aber auch die Art und Weise, wie sie als eine literarische Figur kon-

¹⁰⁸ Vgl. das Kapitel zu *Die Fürstin reitet*.

zipiert ist. Sie scheint kein Innenleben zu haben, dem Leser wird kein Einblick in die Welt ihrer Gedanken und Gefühle gewährt. In Bezug auf die junge Frau Forster bedient sich der Erzähler immer der Außensicht, lediglich ihr Verhalten und Aussehen darstellend. Man gewinnt dadurch den Eindruck, dass sie eine ‚leere‘ und ‚seelenlose‘, lediglich aus dem Körper bestehende Frau ist, der ihre Identität gänzlich bestimmt, wobei selbst ihr Äußeres sie als eine negative Figur wahrnehmen lässt:

Therese, dachte George, ist gar nicht schön; ihr Kopf scheint zu schwer für die Zierlichkeit ihrer Gestalt. Was ist das, dachte er, Therese hat eine bräunliche Hautfarbe, ihre Nase ist kurz, ihr Mund nicht klein. Wenn Therese nicht jung wäre und ohne das Feuer ihres beweglichen Geistes in den großen, etwas vortretenden Augen – Therese wäre hässlich! (L. S. 210).

Mit der Gestalt Therese Heynes wird somit eine Anti-Mutter geschaffen, deren Züge sich dann in einer weiteren, ebenfalls nicht mütterlichen Figur wiederfinden: Delphine Lorient aus dem nach dem *Labyrinth* publizierten *Wunschkind*. Wie in dem Kapitel *Leben und Werk* dargestellt wurde, wurden beide Werke um die gleiche Zeit konzipiert, was die Ähnlichkeit dieser weiblichen Figuren erklären könnte. Therese fehlen alle Eigenschaften, die eine Frau zur Mutter prädestinieren: gleich Delphine und ihrer Mutter Charlotte aus dem *Wunschkind* bildet sie den Gegenpol der guten, einfühlsamen Mutter.

3.1.3.3.

Mütterlichkeit als Last: Charlotte in *Das Wunschkind*

Obgleich Charlotte von Tracht in dem Roman *Das Wunschkind* (1930) nur als Nebengestalt auftaucht, spielt sie in der Handlung eine wichtige Rolle, weil sie zur Mutter von Delphine, der Milchschwester Christophs, wird.

Charlotte ist die jüngere Halbschwester Cornelies; sie wird jedoch von Anfang an als ihr Gegensatz dargestellt. Während Cornelia eher zurückhaltend, ernst und nach innen gekehrt ist, zeigt sich Charlotte als offen, spontan und leichtsinnig. Wegen ihres Leichtsinns bleibt sie auf sich selbst angewiesen in dem von Franzosen belagerten Mainz zurück. Der Unterschied zwischen den Schwestern verdeutlicht auch ihr Äußeres: während Cornelia „dunkelhaarig und bleich wie der alte Tracht“ war und „im Blut [...] die schwere Zärtlichkeit ihrer mecklenburgischen Mutter [hatte]“ (W. S. 30), zeigt sich Charlotte als eine Erbin ihrer Mutter Delphine, einer französischen Schauspielerin, die süß und blond war (vgl. W. S. 29) und welche „unerreichbare Anmut“, „gleitende Füße, spielende Hände, lächelnde Augen“, „glänzendes, lockiges Haar“ (W. S. 30) auszeichneten: „[...] die ganze Musik der Erscheinung, die von Delphine, die jung und lachend gestorben, [ist] auf Charlotte übergegangen [...]“ (W. S. 30). Wie es

Irmgard Hölscher auf den Punkt bringt, wurden im *Wunschkind* am Beispiel Cornelies, ihrer Schwester Charlotte und deren „Inkarnation“ Delphine polare Weiblichkeitsbilder dargestellt¹⁰⁹.

Charlotte ist ein trotziges Mädchen, das sich lediglich vor dem Vater verantwortlich fühlt. Ihn verletzt sie paradoxerweise auch am tiefsten, indem sie, ohne seine Einwilligung eingeholt zu haben, einen französischen Offizier bürgerlicher Herkunft heiratet. Diese Verheiratung bedeutet zweifachen Bruch mit den herrschenden Normen: es ist eine Auflehnung gegen den Vater und somit gegen die durch ihn symbolisierte patriarchalische Ordnung, und zugleich ein Verstoß gegen die Standesgrenzen. Charlottes Protesthaltung hat für sie kennzeichnenderweise nur negative Folgen: sie stirbt in Elend und Einsamkeit, getrennt von ihrer Familie und ihrem Mann.

Anders als für ihre Halbschwester ist für Charlotte die Rolle der Ehefrau wichtiger als die der Mutter, sie ist bereit, ihrem Mann in jeder Situation beizustehen. Im Gegensatz zu Cornelia lehnt sie die Rolle der Mutter ab. Sie bekommt ein ‚Zufallskind‘, die Mutterschaft bedeutet für sie kein Glück, sondern Last. In einem Brief an Cornelia schreibt sie Folgendes:

Sie [Charlotte] hat ihn [ihren Mann, der gerade abgereist ist – N.N.M.], nicht begleiten dürfen und war jetzt nach diesen kurzen Monaten heißen stürmischen Glücks so einsam wie nie in ihrem Leben. Und dann das Kind! Dieses furchtbare Kind! Warum war es gekommen?! (W. S. 59f.).

Charlotte stirbt im Wochenbett, die Tochter Delphine gebärend, deren sich Cornelia annimmt. Ähnlich ihrer Mutter Delphine ist ihr nur ein kurzes Leben vergönnt. Die Gründe für ihr Scheitern als Mutter scheinen in ihrem Charakter zu liegen, welchen sie von der Mutter geerbt hat: wie bereits angedeutet, wird Charlotte als kindlich, naiv und spielerisch dargestellt, wodurch auf eine gewisse Infantilität der Protagonistin hingewiesen wird. Selbst noch ein Kind, kann Charlotte folglich keine gute Mutter werden.

3.1.3.4. | Die abwesende Mutter: Veronika in *Der Weg ohne Wahl*

Veronika Orley ist eine talentierte Sängerin, die Frau des berühmten Naturforschers Andreas Martius und die Mutter Merulas und Manos, des Geschwisterpaares aus dem Roman *Der Weg ohne Wahl* (1933).

¹⁰⁹ Vgl. Irmgard Hölscher: *Geschichtskonstruktion und Weiblichkeitsbilder in Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: Barbara Determann, Ulrike Hammer, Doron Kiesel (Hg.): *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main 1991, S. 41–81, hier S. 59.

Aus den Aufzeichnungen ihrer Tochter Merula erfährt man, dass Veronika dem häuslichen Glück die Selbsterfüllung als Künstlerin vorzog und ihren Mann und die Kinder verließ, als sie noch klein waren. Die Wahrheit über das Leben und den Tod der Mutter wurde den Kindern seitens der Familie immer verheimlicht, bis sie aus dritter Hand die Geschichte ihrer Eltern erfuhren. Veronika wandte sich nämlich von ihrer Familie ab und zog mit ihrem Impresario nach Amerika, in der Hoffnung, als Sängerin Karriere zu machen. Diese Entscheidung wurde ihr zum Verhängnis: nach der Scheidung und dem Verlassen ihrer Kinder erzielte sie zwar einen beruflichen Erfolg, musste ihn jedoch mit der eigenen Gesundheit und dem Misslingen ihrer zweiten Ehe bezahlen. Veronika Orley starb in Elend und Einsamkeit, ohne ihre Kinder gesehen und sich mit ihrer Familie versöhnt zu haben.

Obwohl sie in dem Roman *Der Weg ohne Wahl* lediglich als eine Hintergrundgestalt auftaucht, so übt ihre Entscheidung einen unübersehbaren Einfluss auf das Leben ihrer Kinder aus, denen, wie gesagt, die Wahrheit über das Schicksal der Mutter immer verheimlicht wurde. Darüber hinaus wird am Beispiel der Künstlerin Veronika der Gedanke veranschaulicht, dass Kunst und Muttersein sich gegenseitig ausschließen. Diesem Gedanken soll insbesondere in Bezug auf Mathilde Mackens aus dem Roman *Die Sterne der Heimkehr* (1923) nachgegangen werden.

3.2. | Ehefrauen

Von „der als Kulturfaktor unanfechtbaren sozialen Institution“, die auch die „unersetzlich[e] Gelegenheit zur Bewährung eines höheren Menschentums“¹¹⁰ bietet, spricht die Autorin Ina Seidel in einem ihrer theoretischen Texte. Laut Seidel beruht „das Ideal der Einehe“ auf der „ebenbürtige[n] Partnerschaft“¹¹¹. Mit dieser Auffassung nähert sich die Dichterin den Ideen der Aktivistinnen des gemäßigten Flügels der Frauenbewegung, die der Institution der Ehe eine kulturstiftende Funktion zusprachen und für eine auf Partnerschaft basierende eheliche Gemeinschaft plädierten¹¹². Auch für J.J. Bachofen hatte die Ehe eine moralische Funktion zu erfüllen, laut dem Forscher ist sie ein Garant der moralischen Ordnung¹¹³.

Diese Überzeugung, dass die Ehe den besten Raum für die zwischengeschlechtlichen Beziehungen bildet, bestätigen die Schicksale der Seidelschen Frauengestal-

¹¹⁰ I. SEIDEL: *Goethe und die Frau*. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 100–128, hier S. 112.

¹¹¹ Ebd. S. 110.

¹¹² Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

¹¹³ Vgl. das Kapitel zu Bachofen.

ten: im Erzählwerk der Dichterin finden sich keine alleinstehenden Frauen, die ein uneheliches Kind haben¹¹⁴. Die dargestellten Ehefrauen sind meistens Mütter¹¹⁵, Mutterdasein und Ehe bedingen sich folglich gegenseitig. Im Gegensatz jedoch zu den Müttern, wird die Bedeutung der Ehefrauen in den hier analysierten Texten nicht eindeutig exponiert. Die Ehefrauen gehören nicht zu den Figuren, die die Handlung tragen, und die Beziehungen zwischen den Geschlechtern nehmen in den ausgewählten Werken keinen vordergründigen Platz ein.

In den Schicksalen der Frauen, für welche die Mutterrolle zur wichtigsten Lebensaufgabe wird, lassen sich bestimmte Parallelen in Bezug auf ihre Ehen beobachten: Cornelia aus *Wunschkind* verliert ihren Gatten Hans Adam gleich nach der Zeugung ihres Sohnes und wird zu einer jungen Witwe. Sie entscheidet sich nicht, zum zweiten Mal zu heiraten. Ähnlich Marie aus *Das unverwesliche Erbe*, deren Ehe nur kurz dauert, lebt sie nach dem Tod ihres Mannes nur noch für ihren Sohn und geht keine neue Ehe ein. Muriel aus *Renée und Rainer* und *Michaela* lässt sich von ihrem ersten Mann scheiden, weil sie mit ihm keine Kinder haben kann. Sie heiratet zum zweiten Mal und gebiert einen Sohn, ihrem Gatten wird auch kein langes Leben gegönnt. Muriel überlebt ihre zwei Gatten und kann nur noch für ihren Sohn da sein¹¹⁶. Auch Brigitte aus *Das Haus zum Monde* heiratet ein zweites Mal nach dem Tod ihres ersten Mannes, mit dem Tod des zweiten Gatten endet der Roman: Brigitte bleibt mit ihren zwei Söhnen und der angenommenen Tochter zurück. Daraus lässt sich schließen, dass aus dem Leben der starken und guten Mütter der Mann allmählich verdrängt wird. Man kann sich ebenfalls des Eindrucks nicht erwehren, dass hier der Mann eher instrumental betrachtet wird; die weibliche Erfüllung in der Mutterrolle hat eindeutigen Vorrang vor der Erfüllung in der Rolle der Ehefrau.

Dabei ist nicht außer Acht zu lassen, dass sich in den Ehen der 'guten Mütter' keine größeren Störungen verzeichnen lassen. Cornelia und Hans Adam von *Echter* aus dem *Wunschkind* könnte man sogar als ein musterhaftes Ehepaar bezeichnen. Die Eheleute verbindet gegenseitige Liebe und eine Ähnlichkeit der Charaktere:

Was die junge Cornelia mit dem jungen Hans Adam verband [...], war gemeinsame Wärme, gemeinsamer Rhythmus der Herzen, war ihre gemeinsame Jugend und das Wunder der gegenseitigen Anziehung ihrer Lebensströme, die nach dem Ausgleich verlangten, dem einzigen, der hier möglich war (W. S. 103).

¹¹⁴ Als eine Ausnahme könnte hier die Gestalt der Delphine aus dem *Wunschkind* bezeichnet werden; doch die Annahme, dass sie ein uneheliches Kind hatte, wird dem Leser nur indirekt suggeriert.

¹¹⁵ Mit Ausnahme der Michaela aus *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook*.

¹¹⁶ Über die Ehen Muriels wird der Leser nicht genauer informiert: Von dem jüngeren Gatten Muriels weiß man lediglich, dass die Protagonistin zu ihm mütterliche Gefühle hegte, wodurch sie „seine Entfaltung gehemmt hätte“ (R. S. 108f.).

Es ist kennzeichnend, dass sich die Eheleute wie Partner betrachten – auch die Verschiedenheit der Konfessionen (er ist katholisch, sie ist protestantisch) ruft keine Spannungen in der Ehe hervor. Dass es eben die Protagonisten des *Wunschkindes* sind, Seidels wichtigsten Werkes, die das Ideal der Ehe als einer partnerschaftlichen Beziehung versinnbildlichen, ist in diesem Kontext hervorzuheben.

Ein ausgewogenes Verhältnis herrscht auch in der Ehe Marias aus *Das unverwesliche Erbe*: ihre kurze Ehe mit dem früh verstorbenen Gelehrten Joachim Lennacker wird von keinen Krisen erschüttert, Maria fügt sich selbstverständlich in die Rolle der Ehefrau. Für ihren Mann ist sie die unerlässliche Stütze¹¹⁷, bei der er immer die innere Ruhe wieder findet:

Seit ich Maria habe, fühle ich unerschöpfliche Kräfte in mir. [...] Wie wohlthätig würdest auch Du ihr gleichmäßig sanftes und heiteres Wesen empfinden, das so voll tiefer, süßer Wärme ist und so bereit, mich mit allen meinen Wünschen und Plänen, mit meiner Unausgeglichenheit, meinen Fehlern [...], aufzunehmen und mir Heimat und Frieden zu geben!¹¹⁸

Maria Lennacker entschließt sich nicht, wie gesagt, zum zweiten Mal zu heiraten, weil sie sich nicht in eine Beziehung verwickeln will, die nicht von gegenseitigem Verständnis gekennzeichnet wäre:

Eines Tages wird er [Marias Freier – N.N.M.] es vielleicht begreifen, daß ich ihn liebe, weil *und* trotzdem ich ihn so genau kenne – daß er mich aber zu lange geliebt hat, weil er in mir das Geschöpf seiner Träume verkörpert zu finden glaubte, von dessen seelischer Anatomie er aber bis vor kurzem nicht die geringste Ahnung hatte, und daß ich das nicht aushalten konnte – nicht, weil ich Anlage zur ‚unverstandenen Frau‘ hätte, sondern einfach um der Wahrheit und Klarheit willen¹¹⁹ (E. S. 359).

¹¹⁷ So begegnet man auch in dem Roman *Lennacker* vor allem starken Frauen, die in guten wie in schlechten Zeiten eine Stütze für ihre Männer sind, die die Fassung bewahren, während sich die Männer der Verzweiflung hingeben. So findet z. B. der Pfarrer Philippus Sebastian Lennacker die nötige Unterstützung bei seiner Frau Anna, die ihm kühn und stolz zur Seite steht, obwohl sie sich der Gefahr bewusst ist, die ihnen droht. Dank der ihm Ruhe und Stärke einflößenden Frau entschließt sich Lennacker dazu, in der von dem Feind umkreisten Stadt zu bleiben und die Mitglieder seiner Gemeinde nicht zu verlassen. Als Inbegriff der inneren Ruhe und Ausgeglichenheit gilt ebenfalls Sibylle, die Frau des Hofpredigers Jacobus Johannes Lennacker, dank welcher er den Mut findet, die von ihm verhasste Hexenverfolgung öffentlich zu kritisieren und sogar seinen Herzog dazu zu überreden, die sinnlosen Verfolgungen und Prozesse einzustellen.

¹¹⁸ I. SEIDEL: *Lennacker. Das Buch einer Heimkehr*. Stuttgart 1985, S. 560.

¹¹⁹ Es ist ebenfalls nicht zu übersehen, dass Maria hier auch auf die Wahrnehmung der Frau von dem Mann als eine auf stereotypen Bildern basierende anspielt: als „das Geschöpf seiner Träume“ wird die Frau zum Objekt und zur Projektion der männlichen Phantasien. Nichts desto weniger empfindet Marie angesichts längerer Abwesenheit des um sie anhaltenden Mannes „die innere Befreiung“ (S. 358).

Dem Zitat kann man entnehmen, dass das gegenseitige Verständnis zu einer notwendigen Bedingung einer glücklichen Ehe wird – fehlendes Verständnis für die Wünsche und Bedürfnisse des Ehepartners ist eine der Ursachen für das gestörte Verhältnis zwischen Brigitte und Daniel ten Maan aus *Das Haus zum Monde*. Während Brigitte eine einfache und unkomplizierte, aber praktisch denkende Frau ist, ist Daniel ten Maan ein Träumer und eine Kunstnatur, die mit dem wirklichen Leben nicht zurechtkommt. Die Unterschiedlichkeit der Charaktere der Eheleute, ihre psychische Unangepasstheit bewirken, dass zwischen Brigitte und ihrem Mann sich ein unübersehbarer Abstand auftut. Brigitte und Daniel sind vom Wesen her unterschiedlich, ihre charakterliche Andersartigkeit führt trotzdem keine größeren Krisen herbei. Man könnte die Feststellung riskieren, dass die Eheleute nicht miteinander, sondern ‚nebeneinander‘ leben.

Die Frauen, die im Gegensatz zu den guten Müttern der Ehe die größte Bedeutung beimessen, werden meistens der Mutterrolle nicht gerecht.

Wie Charlotte von Tracht aus *Das Wunschkind*, welcher der Mann mehr als das Kind bedeutet, ist auch der Fürstin Daschkoff aus *Die Fürstin reitet* der Gatte von Anfang an wichtiger als ihr Kind:

Aber dieser ganze Kult ihrer werdenden Mutterschaft, vor einem Jahr lieblich, erwärmend, erheiternd, – langweilig war er jetzt, aufreizend, erbosend, da Michael ihn nicht leitete, da er nicht da war, sie in seine mächtigen Arme zu nehmen, nächtlich mit ihr von dem kommenden Kindchen zu flüstern und die gute, warme Hand auf ihren Leib zu legen, um das pochende stoßende Leben zu fühlen (F. S. 6).

Es ist klar, dass der Ehemann für die Fürstin die Rolle des nächsten Menschen erfüllt; zwischen beiden besteht nicht nur eine geistige, sondern auch eine körperliche Gemeinschaft:

Ihre Ehe hatte nie etwas mit Vernunft und Übereinkunft zu tun gehabt. Sie war von Anfang an eine ganz und gar menschliche Angelegenheit gegenseitiger seelischer und körperlicher Bedürftigkeit gewesen, ein wundervoller Fall von Aufeinanderangewiesensein, – eine Sache, so rar wie zwei Mandeln in einer Schale (F. S. 15).

Die Abwesenheit Michaels lässt Katharina fast krank werden, die Trennung bedeutet für sie einen physischen Schmerz:

Schon eine Woche nach seiner Abreise hatte sie das ganze Glück ihrer beiden ersten Ehejahre fraglich werden zu sehen gemeint. Der Abschiedsschmerz, ausgelebt bis in die Raserei körperlicher Krisen hinein, über Weinkrämpfe und Fieberanfälle hinweg zu der wundervollen Gewißheit seelischer Unzertrennlichkeit dringend, – zu jenem Rausch übersinnlichen Verbundenheitsgefühls,

der auch unglücklich Liebende beflügeln und beseligen kann, – dieser Abschiedsschmerz war Wonne, war Entzückung gewesen [...] (F. S. 6).

Die innige Verbundenheit der Eheleute ist unumstritten. Die Tatsache, dass Ina Seidel hier auch auf den körperlichen Einklang zwischen Mann und Frau anspielt, ist eher untypisch für die Schriftstellerin, die die Fragen der körperlichen Anziehung in den meisten Texten umgeht oder nur indirekt andeutet. Dabei ist von Bedeutung, dass die Beziehung zwischen Katharina und Michael „so rar wie zwei Mandeln in einer Schale“ (S. 15) sei: somit suggeriert die Schriftstellerin, dass jene körperliche und geistige Übereinstimmung zwischen Mann und Frau eine Seltenheit ist. Überraschend für die Leser Ina Seidels kann auch die folgende Schilderung einer nächtlichen Szene wirken. Auf die Bitte seiner Frau hin lässt der Fürst für sie einen Knabenanzug anfertigen. In diesem Gewand stellt sich Katharina vor ihren Gatten:

[...] da kam in der Stille der Nacht ein solcher Taumel der Entrückung über sie beide, daß sie meinten, zum ersten Male vereinigt zu sein. Eine bezaubernde Fremdheit war plötzlich zwischen ihren einander so vertrauten Körpern eingebrochen; Spiel und Wirklichkeit verschmolzen miteinander und ergaben eine Steigerung gegenseitiger Anziehung wie noch nie (F. S. 20).

Dass die Dichterin hier auf das Erotische mit solcher Offenheit eingeht, scheint nicht zufällig zu sein: bedenkt man nur, dass die Autorin den Moment der körperlichen Nähe zwischen Mann und Frau z. B. in *Wunschkind* oder *Das Haus zum Monde* nur im Kontext des Zeugungsaktes beschwor oder mit der Fruchtbarkeit der Frau in Verbindung brachte und dass sie in den anderen Texten die Komponente der Sinnlichkeit minimalisierte, so mutet die angeführte Episode etwas verblüffend an. Das Erotische wird hier anscheinend um seiner selbst willen dargestellt, die Verkleidung der Fürstin dient der „Steigerung gegenseitiger Anziehung“ – und offenbar nicht der Zeugung eines Kindes. Man könnte annehmen, dass Katharina Daschkoff auf diese Weise gegen ihre weibliche Sexualität, die sie nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel betrachten sollte, verstößt; sie vergeht sich auf gewisse Weise an ihrer weiblichen Natur – diese Schlussfolgerung steht wiederum im Einklang mit der Behauptung, dass sie als Mutter eine Niederlage verzeichnen muss, da sie dieser weiblichen Berufung nicht gerecht wird.

Auch die Ehe Charlotte Dornblühs aus *Das unverwesliche Erbe* hat Vorrang vor ihrer Mutterschaft: Obwohl ihr Mann, der Forstmeister Dornblüh, für seine Kinder ein despotischer Vater ist, der unbedingten Gehorsam verlangt, stellt sich Charlotte nie auf die Seite ihrer Kinder. Sie versucht es nie, die Kinder vor dem tobenden Vater zu schützen. In erster Linie ist sie sich ihrer Pflichten als Ehefrau bewusst, die den Mann zu Hause regieren lässt. In ihrer Ehe zeigt sich Charlotte vor allem als die sich fügende Gattin. So bedauert es ihre Tochter Elisabeth, dass sie

viel darum geben würde, die Mutter ein einziges Mal allein sprechen zu können, was sich freilich nie würde herbeiführen lassen, da die Mutter sich nie bereit finden würde, ohne Wissen und Zustimmung des Vaters etwas zu unternehmen (E. S. 67).

Im Unterschied zu den Kindern hat Charlotte eine besondere Position in der Familie inne: denn sie ist die einzige, welche die Tyrannei und der Zorn des Familienoberhauptes nicht erreicht: „ja die Mutter wäre eigentlich wie die älteste und liebste Tochter des Vaters gewesen, die einzige, an der er nie etwas auszusetzen gehabt hätte [...]“ (E. S. 28).

So ist auch Charlottes Tochter Elisabeth aus *Das unverwesliche Erbe* vor allem für ihren Ehemann da: Ihre Ehe nimmt vor allem deswegen einen Ausnahmeharakter an, weil sie die Krönung eines von Liebe und gegenseitigem Respekt erfüllten zwischengeschlechtlichen Verhältnisses ist. Die Beziehung zwischen den Eheleuten ist durch das verständnisvolle Eingehen auf die Bedürfnisse des anderen geprägt und nähert sich fast dem Ideal. Es ist die geistige Verbindung zweier Menschen; die Eheleute betrachten sich wie Partner und Freunde, sind füreinander eine Stütze in guten wie in schlechten Zeiten. So ist sich Elisabeth dessen sicher, dass ihr Mann ihr immer unterstützend zur Seite stehen wird, unabhängig von der Situation:

Wie von jeher war es einzig die schweigsame Nähe ihres Mannes, in der sie sich völlig zu entspannen vermochte; zuweilen genügte es, wenn sie den Heimkehrenden die Haustür aufschließen hörte, um sie aufatmend fühlen zu lassen, daß der böse Geist sie verließ – zuweilen war seine Hand, die sich auf ihre Hand legte, die ihr über den Scheitel strich, was sie aus dem Bann ihrer selbst erlöste (E. S. 212).

Kennzeichnend ist, dass auch der Mann seiner Ehe den Rang eines außergewöhnlichen Verhältnisses einräumt: er ist bereit, um Elisabeth zur inneren Ruhe kommen zu lassen, sich von ihr zu trennen¹²⁰, wobei er auf die Gerechtigkeit und die ewige Verbindung mit der geliebten Frau im Jenseits hofft:

Ich weiß nur, daß ich weiter mit ihr durch die Finsternis gehen werde, versuchen werde, sie zu schützen – vor sich selbst zu schützen – bis wir endlich, endlich zusammen dort stehen werden, wo *das* Gericht, das ich allein anerkenne, über uns beide entscheiden wird (E. S. 128).

Trotz der Krisen, die diese Ehe erschüttern, bleibt sie ein harmonisches Gebilde. Die Zusammenbrüche Elisabeths scheinen sie vielmehr zu befestigen: Als sie sich

¹²⁰ Elisabeths Konfessionswechsel ist die Ursache ihrer inneren Zerrissenheit: aus Liebe zu ihrem Mann wechselte sie ihre Konfession. Siehe mehr dazu im Kapitel zu Elisabeth.

die Schuld an dem Tod ihres Bruders Dominikus zuschreibt und einen seelischen Zusammenbruch erleidet, den sie mit dem Verlust ihres ungeborenen Kindes bezahlen muss, unterstützt Alves seine Frau nach Kräften und versucht sie um jeden Preis zu schonen. Obwohl er sich angesichts der ständigen Selbstquälerei seiner Frau ebenfalls müde und ratlos zeigt, sieht er keine andere Möglichkeit, als seiner Frau beizustehen: „Er hatte die Würde ihrer Ehe bis zuletzt zu wahren – dieser Ehe, die für ihn jede Trennung, auch die durch den Tod überdauern würde [...]“ (E. S. 75).

Eine ähnlich aufopferungsvolle Liebe zu ihrem Mann empfindet Renée aus *Renée und Rainer* und *Michaela*; auch für sie ist die Ehe wichtiger als die Mutterschaft: „[Rainer] kann aber nicht verlangen, daß ich ihn aufgebe, [...] denn ich bin nur durch ihn ihre Mutter und bin in erster Linie seine Frau“ (M. S. 285). Renée scheint nur für ihren Gatten zu leben: Als die Protagonistin die Hoffnung verliert, dass sie ihren Mann noch lebendig sehen wird, begeht sie Selbstmord.

Es ist nicht nur die (zu) starke Bindung an den Mann, die eine Frau zu einer ‘schlechten’ Mutter machen kann: Denn neben den ‘guten Ehen’ schildert Ina Seidel auch ‘schlechte Ehen’, in welchen die zwischengeschlechtlichen Relationen ‘gestört’ sind – die Störungen in der Ehe können auch eine der Ursachen sein, weshalb Frauen als Mütter versagen müssen. Als Beispiele sind hier die Gestalten Justine Forsters und Therese Heynes aus *Das Labyrinth* zu nennen, sowie die Figur Veronika Orleys aus *Der Weg ohne Wahl*.

Die Ehe der Forsters ist das Beispiel eines patriarchalischen Machtverhältnisses und einer überspitzten Ungleichheit der Geschlechter: Justine Forster ist dem Manne völlig untergeordnet, ihr Wohlergehen bedeutet ihm nichts: der große Gelehrte überlässt sie und seine Familie dem eigenen Schicksal und macht sich auf eine Entdeckungsreise, ungeachtet dessen, dass er sie dadurch in finanzielle Schwierigkeiten bringt. Die Frau muss sich selbst behaupten, weil sie auf die Hilfe des leichtsinnigen Mannes nicht rechnen kann. Sie muss ihm auch in seinen utopischen Vorhaben folgen und die eigenen Wünsche und Bedürfnisse verdrängen. Justine ist das Sinnbild einer loyalen Ehefrau, deren Angst vor dem Mann und deren blinder Gehorsam dazu führen, dass sie stillschweigend ihr Schicksal hinnimmt. Die Ehe der Forsters existiert lediglich als ein künstliches Gebilde, in welches solche Gefühle wie Liebe oder gegenseitiger Respekt keinen Eingang finden. Justine und Reinhard Forster bleiben sich fremd, nicht einmal die Anwesenheit der Kinder lässt den Mann und die Frau einander näherkommen¹²¹.

Fremdheit und Unverständnis herrschen auch in der Ehe George Forsters und Therese Heynes: Obschon George seine Frau über alles liebt, geht Therese

¹²¹ Mit der hier vorgenommenen Kritik an der patriarchalisch geprägten Ehe schreibt sich I. Seidel in die Forderungen der gemäßigten Frauenrechtlerinnen ein, welche das herrschende Geschlechterverhältnis als ein Hörigkeitsverhältnis anprangerten und sich für partnerschaftliche zwischengeschlechtliche Beziehungen einsetzten.

die Ehe nur ein, weil sie sich vielmehr von seinem internationalen Ruhm angezogen fühlt als von seiner Persönlichkeit. Bereits als seine Verlobte scheut Therese nicht davor zurück, George mit anderen Männern zu betrügen – der junge Forster will jedoch diese ‚Charakterschwäche‘ seiner Frau, die auch nach der Eheschließung ihren Mann verrät, nicht wahrhaben. Therese versucht nicht einmal, ihre Liaisons zu verstecken. George lässt sich von seiner Frau in die Irre führen, weil er von ihr gänzlich abhängig ist. Er ist nicht im Stande, sich von ihr zu lösen, obwohl ihre Ehe nur noch auf dem Papier existiert. Therese ist das Beispiel einer treulosen und skrupellosen Ehefrau, die sich ihren Mann hörig macht. Die Ehe geht letzten Endes zugrunde, Therese flieht vor Forster mit ihrem Liebhaber und ihren Kindern; die gemeinsam mit George verbrachte Zeit scheint für sie nichts zu bedeuten: George Forster stirbt in Einsamkeit. Die ungenierte Herzlosigkeit und Gleichgültigkeit Thereses ihrem Mann gegenüber sind die tatsächliche Ursache des Zerfalls dieser Ehe.

Eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Therese und George stellt die Ehe der Orleys aus *Der Weg ohne Wahl* dar: Hier ist es der Mann, an welchem die Frau zugrunde geht, der Mann erweist sich als ein Despot und Tyrann, welcher von seiner Frau unbedingten Gehorsam verlangt:

Ich glaube, er dachte, da die Stimme der Frau, die er liebte, gehörte, so gehörte ihm die Stimme mitsamt der Frau, und wenn die Frau während seiner Abwesenheit schöner geworden war als je zuvor, und die Stimme zu einer Gewalt, die ihr alles unterwarf, so war er eben der Besitzer von alledem, und anderes kam ihm überhaupt nicht in den Sinn (Z. S. 60).

Dem Gesagten lässt sich entnehmen, dass sich die Gruppe der Ehefrauen im Großen und Ganzen in drei Untergruppen unterteilen lässt¹²²: Die erste Untergruppe bilden Frauen, für welche das Kind wichtiger als der Mann ist. Der zweiten Untergruppe sind die weiblichen Gestalten zuzurechnen, die den Mann über das Kind stellen. Die dritte Untergruppe besteht aus Frauen, die weder als gute Gattin noch als gute Mutter einzustufen sind. Dabei ist hervorzuheben, dass der Rolle der Frau als Gattin nicht so große Aufmerksamkeit geschenkt wird wie der Rolle der Mutter – das Problem des Mutterdaseins bzw. der Mütterlichkeit nimmt in den Seidelschen Texten eine zentrale Stellung ein, während das Problem der Ehe eine zweitrangige Rolle spielt.

¹²² In diese Einteilung lassen sich die Gestalten Michaelas aus *Michaela*, Christa aus *Brömseshof* und Cordula aus *Brömseshof* nicht einreihen. Michaela ist eine kinderlose Frau, die einen viel älteren Mann heiratet; der Mann ist für sie vor allem Lehrer und Meister. Da er aber zu Beginn des Romans den Tod findet, wird Michaela vor allem als eine Witwe gezeigt. Die junge Christa aus *Brömseshof* ist ebenfalls eine kinderlose Ehefrau, das Problem des Mutterseins wird in ihrem Falle so gut wie gar nicht angesprochen. Von den Ehen Cordula Sieres aus *Brömseshof* erfährt man ebenfalls nicht viel.

3.3. | Alleinstehende Frauen

3.3.1. | *Femme fatales und femme enfants*

3.3.1.1. | *Zwischen femme fatale und femme enfant: Melitta in Spuk in des Wassermanns Haus*

Melitta Nikoleit ist ein junges Mädchen, die Tochter des unheimlichen Müllers Nikolait aus der Erzählung *Spuk in des Wassermanns Haus* (1917)¹²³. Die Erzählung spielt sich lediglich innerhalb von einigen Tagen ab.

Die Mutter der Protagonistin ist wahrscheinlich nach Melittas Geburt gestorben und das Mädchen wurde nur von dem Vater großgezogen. Vater und Tochter wohnen zusammen in einer abgelegenen Inselmühle mitten im Wald. Eines Tages werden sie von dem aus Berlin kommenden Dichter Philipp Spener und seinem Freund Fritz Aurach, einem Wasserinspekteur, besucht, der um Melitta anhält. Spener ist es auch, aus dessen Perspektive die nachfolgenden Ereignisse geschildert werden.

Obgleich der Vater in die Verlobung einwilligt, behält er letzten Endes die Tochter bei sich: in der entscheidenden Szene wird Melitta dazu gezwungen, zwischen ihrem Verlobten und dem Vater zu wählen. Weil sich der Vater auf eine von dem rasch ansteigenden Hochwasser bedrohte Brücke stellt, kehrt Melitta dem Verlobten den Rücken zu und eilt dem Vater zu Hilfe. Aurach, Melittas Verlobter, läuft ihr nach. Alle drei Gestalten finden sich auf einmal auf der gefährlichen Brücke ein, die plötzlich von dem brausenden Hochwasser verschlungen wird. Auf ungeklärte Weise kommen Melitta und ihr Vater mit dem Leben davon, Aurach findet dagegen den Tod. Spener verlässt die Inselmühle mit dem Leichnam seines Freundes.

Wie der Titel der Erzählung schon suggeriert, ist Melittas Vater kein gewöhnlicher „Inselmüller“¹²⁴; vielen Textstellen kann man entnehmen¹²⁵, dass

¹²³ Der Text wurde auch unter den Titeln *Die Brücke* und *Hochwasser* publiziert.

¹²⁴ I. SEIDEL: *Spuk in des Wassermanns Haus* (1917). In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963. S. 5–54, hier S. 11. Bei Zitaten aus der Erzählung wird im laufenden Text die Seitennummer mit der Sigle SP angegeben.

¹²⁵ So wird z. B. in der folgenden Überlegung Speners auf die phantastische Beschaffenheit des Inselmüllers hingewiesen: „Ja, wann gibt der Nöck auch je freiwillig eine Seele heraus? ging es ihm durch den Sinn – heimlich muß man hinschleichen und das Glas öffnen, dann zieht die Arme befreit mit dankbar süßem Getön empor...“ (SP. S. 44). Es wäre interessant, die Erzäh-

er ein bössartiger Wassermann ist, der seine Tochter nicht freiwillig an einen Sterblichen abgeben will¹²⁶.

Auch Melitta zeigt sich als ein ungewöhnliches Mädchen. So gibt z. B. eine alte Frau, die bei Nikolai als Dienerin arbeitet, Folgendes zu bedenken:

Fräulein Melitta weiß es eigentlich auch nicht [was Arbeit ist – N.N.M.], wenn sie auch kochen kann, daß die Mannsleute nicht vom Tisch wegfinden, und wenn ihr im Garten auch alles gelingt. Aber das macht sie keinen Finger rußig und geht alles wie behext ohne Klipp und Klapp und singt und pfeift dabei [...] (SP. S. 29).

Aber bereits bei der ersten Begegnung mit der Protagonistin wird erkennbar, dass Melitta eine Tochter des Wassermanns ist: das Wasser scheint ebenfalls ihr Element zu sein:

[...] auf der Schwelle stand Melitta Nikoleit, das lange silberblonde Haar, das ganz und gar von Tropfen überrieselt war, gelöst, und aus diesem Mantel hervor mit ihrem kleinen rosigen Antlitz lachend auf die drei Männer blickend (SP. S. 14).

„Mit weißen Wasserrosen“, in einem nassen, weißen Kleid (SP. S. 15) tritt Melitta den gerade angekommenen Gästen entgegen: sie ist nass, wie sie selbst erklärt, weil sie gerade vom Schwimmen komme. Auf die Verbindung zwischen Melitta und dem Wasser weist darüber hinaus Spener hin: „das ist ja Undine – das ist Melusine! Zog sie nicht eine Wasserspur hinter sich drein mit der Schleppe?“ (SP. S. 16).

Neben dem Wasser wird das Weiß zu einem festen Bestandteil des Bildes von Melitta: wie bereits angedeutet, trägt Melitta ein weißes Kleid, als sie zum ersten Mal erscheint; weiß angezogen taucht sie immer wieder im Text auf. Zu ihrem Erscheinungsbild gehören auch die weißen Wasserrosen sowie eine Glaskugel, die jedoch nur in einem Traum Speners erscheint:

lung unter dem Gesichtspunkt des sich in ihr manifestierenden ‚Phantastischen‘ zu untersuchen, denn I. Seidel verwendet eine bestimmte Erzählstrategie, die darauf abzielt, das Phantastische nur als eine potenzielle Erklärung der grausamen Ereignisse darzustellen. Die Autorin spielt mit dem Leser ein Spiel, das den Rezipienten zwischen der vernünftigen und phantastischen Lösung schwanken lässt. Da dies aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, soll hier dieser Versuch nicht unternommen werden.

¹²⁶ Es ist bemerkenswert, dass die Vater-Tochter-Beziehung von einer überspitzten Eifersucht des Vaters getragen wird, worauf z. B. eine Fotografie verweist, auf welcher Tochter und Vater abgebildet sind: „War es, weil Nikoleits Gesicht, ein wenig breitgezogen und aus schmalen Augen gutmütig lächelnd, doch ein fast leidenschaftliches Besitzergefühl ausdrückte – weil etwas wie ratlose Ergebung und Hingabe in den weichen Zügen des Mädchens lag – weil des Vaters sonderbar breite, kurzfingerige Hand ihre zarte Schulter mit einem Griff umspannt hielt, aus dem es kein Entkommen zu geben schien?“ (SP. S. 34).

[...] eine smaragdgrüne Woge trug ihm Melitta Nikoleit entgegen, ihr weißes Gewand verfloß wie Schaum mit der Flut, sie trug einen Kranz weißer Wasserrosen in dem gelösten Haar und lächelte geheimnisvoll, während sie eine gläserne Kugel durch ihre Hände laufen ließ. 'Melusine', flüsterte Spener (SP. S. 25).

Unübersehbar nimmt Melitta die Züge eines weiblichen Wassergeistes, der mythischen Undine¹²⁷ an: dem Mythos zufolge ist Undine ein Elementarwesen, das das Element Wasser verkörpert. Sie ist ein seelenloses Geschöpf, das erst infolge der Vermählung mit einem Mann in den Besitz der menschlichen Seele kommen kann. Zu dem Undine-Stoff gehört darüber hinaus das Motiv des Verrats und der Rache an dem untreuen Geliebten: in den meisten Texten wird Undine von dem Mann verraten – sich in ihr Element zurückziehend, tötet sie den Untreuen mit einem Kuss¹²⁸.

Die vielen Wasserbezüge lassen Melitta als eine Verkörperung der mythischen Undine wahrnehmen. Die sie begleitende weiße Farbe suggeriert außerdem, dass sie gleich Undine ein unschuldig-jungfräuliches Wesen ist. Melitta verliebt sich in einen Menschen, den Wasserinspekteur Aurach, der sie nach der Heirat zu sich nehmen soll; der Überlieferung zufolge ist sie also bereit, ihr Element, für welches in der Erzählung die von dem Wasser umkreiste Inselmühle steht, zu verlassen. Obwohl es nicht zu der Vermählung kommt und obwohl Aurach Melitta nicht verrät, trägt sie doch, auch wenn indirekt, zu dem Tod des Geliebten bei.

Auf diese Weise wird auch die Protagonistin zu einem Unheil stiftenden Prinzip: Indem sie den Tod über den Mann herbeiführt, nähert sie sich dem literarischen Typus der *femme fatale*, der „todbringenden Vernichterin aller Männer“¹²⁹.

Neben der fatalen Aura, die Melitta umgibt, wird auch eine gewisse Kindlichkeit ihres Wesens angedeutet, die sie wiederum in die Nähe des Typus der *femme enfant* rückt: Melitta hat einen „kindliche[n] Mund“ (SP. S. 15), lächelt „verschmitzt“ (SP. S. 17); als Spener sie anblickt, gewinnt er den Eindruck, „als hätte eine angstvolle Kinderstimme „Hilf mir doch!“ zu ihm gesagt“ (SP. S. 18). Oft wird sie mit dem Adjektiv „klein“ beschrieben: so fällt Melittas „kleines

¹²⁷ Das Motiv der Wasserfrau tritt seit Paracelsus' *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1581) immer wieder in der Literatur, Musik und bildender Kunst auf. Individuelle Züge gewinnt die Wasserfrau in der Erzählung Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* (1811), einem der wichtigsten Werke der deutschen Romantik. Eine feministische Reinterpretation des Undine-Motivs stellt die Erzählung *Undine geht* (1961) von Ingeborg Bachmann dar.

¹²⁸ Vgl. E. FRENZEL: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992, S. 647–649.

¹²⁹ *Femme fatale*: In: H. S. und I. G. DAEMNRICH: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen 1995, S. 150–154, hier S. 152.

lachendes Aufschluchzen, wie der zärtliche Lockruf eines Vogels“ (SP. S. 34) auf; „wie eine kleine, von Tau überströmende Sonnenblume“ (SP. S. 38) sieht sie ihren Verlobten an. Diese Kindlichkeit der Protagonistin steht dabei im Einklang mit ihrer Unschuld, auf die bereits hingewiesen wurde¹³⁰.

Dass Melitta als eine sonderbare Mischung aus verschiedenen Weiblichkeitstypen erscheint, lässt zunächst den Schluss zu, dass sie keine Individualität besitze. Diese Schlussfolgerung bestätigt auch die Suggestion, dass Melitta als Verkörperung der seelenlosen Undine ebenfalls keine Seele hat. Da die Figur seelenlos ist, hat sie folgerichtig kein Innenleben – an keiner Textstelle bekommt man Einblick in das Innere dieser weiblichen Gestalt. Ihre Seelenlosigkeit wird demgemäß zu einem weiteren Merkmal, das sie mit der Delphine¹³¹ aus dem *Wunschkind* verbindet. Gleich Delphine wird auch Melitta als ein Wasserwesen mit der (ungebändigten) Natur in Verbindung gebracht: Da das Wasser in der Erzählung eindeutig als das todbringende Prinzip dargestellt wird, wird auch die Tochter des Wassermanns zum Gegensatz der lebensspendenden und lebenserhaltenden Mutter, deren ‚Element‘ die Erde ist¹³². In diesem Sinne deute Melitta, wie es Horst treffend bemerkt „mit der fatalen Undinenhaftigkeit ihres Wesens“¹³³ auf die Delphine im *Wunschkind* voraus.

3.3.1.2. | Die überschäumende Sinnlichkeit: Loulou in *Sterne der Heimkehr*

Loulou Binz aus dem Roman *Sterne der Heimkehr* (1923) ist eine verwitwete, alleinstehende, ca. 30jährige Frau, die dank dem Unternehmen ihres verstorbenen Mannes, das sie in eine Aktiengesellschaft verwandelt hat, zu Reichtum kam.

Man lernt sie in dem Moment kennen, als eine der Hauptgestalten des Romans, der Student Aage¹³⁴, vor ihr auf der Flucht durch eine süddeutsche Stadt ist. Er will die unerwünschte Gefährtin unbedingt loswerden, doch Loulou eilt ihm übermüdet nach. Es erweist sich schnell, dass der junge Student von der wesentlich älteren Loulou unterhalten wird. Dafür verlangt die Frau von ihrem

¹³⁰ Man kann auch den Eindruck gewinnen, dass Melitta insofern unschuldig ist, als auch die Natur, die sie vertritt, selbst weder schuldig noch unschuldig ist.

¹³¹ Zu Delphine siehe mehr im Kapitel *Delphine*.

¹³² Melitta charakterisiert eine Ungebundenheit an die Erde, wie sie auch die anderen nicht mütterlichen Frauen auszeichnet. Diese Ungebundenheit manifestiert sich vor allem in der tänzerischen Leichtigkeit der Frauen, die als Gegensätze der Mutterfiguren angelegt werden. Diese tänzerische Leichtigkeit wird in der Gestalt Melittas angedeutet: Melitta erscheint z. B. „wie ein tanzendes Flämmchen [...] in ihrem schillernden seidenen Mantel“ (SP. S. 42), oder „wie ein verwehtes weißes Blatt [...]“ (SP. S. 22).

¹³³ Vgl. K.A. HORST: *Ina Seidel. Wesen und Werk*. Stuttgart 1956, S. 69.

¹³⁴ Der Sohn Brigitte ten Maans aus dem Roman *Das Haus zum Monde*.

Liebhaber unbedingte Hörigkeit und ständige Anwesenheit in ihrer Nähe. Sie will nichts von der Trennung hören und wirft dem Studenten Undankbarkeit vor.

Als eine hinter dem Mann herjagende Frau wird hier Loulou eindeutig ins Lächerliche gezogen; dabei fällt es auf, dass die Frau den Mann wie eine Beute behandelt, die sie unbedingt an sich binden will. Da die Protagonistin darüber hinaus den sprechenden Namen Loulou¹³⁵ trägt, liegt hier die Vermutung nahe, dass sie eine Verkörperung der *femme fatale* ist, eines Frauenbildes, das sich um die Jahrhundertwende einer großen Beliebtheit erfreute¹³⁶.

Auf die Zugehörigkeit Loulous zu dem Typus der *femme fatale* verweist bereits die Eigenart des zwischen ihr und dem Studenten Aage bestehenden Verhältnisses: Obwohl dem Mann die Bindung an Loulou zum Verhängnis wird, vermag er es nicht, sich endgültig von ihr zu befreien. Eindeutig wird hier die sexuelle Abhängigkeit des Mannes von der Frau thematisiert – Aage stellt fest, „daß ihn nichts mehr mit ihr verband als das zufällige gemeinsame Behagen seltener Stunden, und daß er doch unlösbar, unentwirrbar mit ihr verstrickt war“¹³⁷. In seinen Gedanken beschreibt er sich selbst kennzeichnenderweise als die „Tugend“, die mit der „Versuchung“ (C. S. 21) Loulou kämpfen muss. Aage erliegt immer wieder der erotischen Anziehungskraft Loulous, fühlt sich von ihr angewidert und angezogen zugleich: „Das Furchtbare ist, daß ich sie nicht liebe und doch nicht von ihr los kann. Daß ich sie fliehe und an sie denke. Daß ich sie hasse und mich nach ihr verzehre“ (C. S. 35).

Die ambivalente Einstellung des Mannes zu Loulou geht dabei mit der Widersprüchlichkeit ihres Wesens einher: dem Bild der *femme fatale* zufolge zeigt sich Loulou als eine skrupellose Verführerin, die mit dem Mann spielt, ihn anlockt, nur um ihn zu verlassen.

Loulou ist die Sinnlichkeit in Person; diese erotische Aura nutzt sie aus, um den Mann an sich zu fesseln. Die Promiskuität wird zu einem wichtigen Merkmal ihres Wesens. Bedenkenlos verführt Loulou auch Aages Bruder, Peter:

¹³⁵ Das signifikanteste Beispiel der *femme fatale* in der Moderne ist ohne Zweifel Lulu, die weibliche Protagonistin Frank Wedekinds Dramas *Der Erdgeist* (1895), die als verführerische und giftige Schlange dargestellt wird. In dem zweiten Teil der Dramenfolge *Die Büchse der Pandora* (1904) wird Lulu in Verbindung mit dem Mythos der Unheil stiftenden Pandora gebracht. Vgl. *Femme fatale*: In: H.S. und I.G. DAEMNRICH: *Themen und Motive in der Literatur...*, S. 150–154. Die Künstler stellen die verführerischen *femme fatales* oft als alleinstehende, geschiedene oder verwitwete Frauen dar, die den Mann an sich fesseln und ein Unglück über ihn hereinbrechen lassen. Häufig werden sie dabei zu einem Tier stilisiert, was ihr triebhaftes und animalisches Wesen betont. Oft werden der fatalen Weiblichkeit dämonische Züge verliehen.

¹³⁶ Für diese These spricht auch die Zeit, in der der Roman *Sterne der Heimkehr* skizziert wurde: laut der Autorin Ina Seidel lag der erste Entwurf bereits im Jahre 1905 vor.

¹³⁷ I. SEIDEL: *Sterne der Heimkehr. Eine Junigeschichte*. Berlin [o. J.], S. 23. Im laufenden Text werden die Zitate aus diesem Werk mit der Sigle C vermerkt.

Sie hat mich verhext! Sie ist in meinem Blut, sie überschwemmt mein Gehirn, ich fühle sie, ich atme sie, ich schmecke sie – ich, ich bin sie, meine Haut ist ihre Haut, und das hat sie gewollt und das hat sie getan, und dann hat sie mich über Bord geschmissen, und nun ist ihr dummes Gelache und ihr Hohn und ihre Verachtung. [...] „Zertreten werd ich sie – mit den Füßen zertreten!“ (C. S. 286).

Die Figur der Loulou steht folglich für eine gefährliche Weiblichkeit, die den Mann um jeden Preis vernichten will – ihre bedrohliche Wirkung betont auch das folgende Zitat: „Ach, dieses Weib! Dieser Raubtierdunst...“ (C. S. 186).

Neben der animalischen Komponente wird gegebenenfalls Loulous dämonische Beschaffenheit suggeriert: „Loulou hat mich ja ausgetrunken wie ein Vampir. Als sie gesättigt von mir abfiel, als der Stachel ihres ständigen, ihres saugenden Begehrens aus meinem Herzen gezogen war, da war es leer“ (C. S. 288). Darüber hinaus wird sie als „kleines, böses Inselweib“ (C. S. 208) bezeichnet, was ihre nichtmenschliche Natur andeutet.

Die Protagonistin wird ohne Zweifel zum Inbegriff sittlichen Verfalls – Triebhaftigkeit und Zügellosigkeit charakterisieren ihr Wesen. Als eine nur auf die Körperlichkeit konzentrierte Frau wird sie einer scharfen Kritik unterzogen: so sei ihr Duft ihre „einzige spirituelle Ausstrahlung“, sie wirkt wie „eine verkleidete Südseeinsulanerin“, ihre Hände seien „merkwürdig unbeherrscht“ und fallen „als irgendwie zurückgeblieben im Ausdruck, als fast idiotenhaft“ auf (C. S. 184f.).

Loulou scheint vor Sinnlichkeit beinahe überzuschäumen, ähnlich Brigitte ten Maan, der Mutter Aages aus dem Roman *Das Haus zum Monde*:

[Mathilde – N.N.M.] ertappte sich auf der überraschenden Wahrnehmung, daß diese Frau sie in ihrer Körperlichkeit an jemand erinnerte, und zwar an niemand anderen als an die Mutter von Aage – an Brigitte ten Maan. Und als Loulou in diesem Augenblick den Kopf halb zurückwandte, fand sie es bestätigt: das war dasselbe flache Profil mit der zu kurzen breiten Nase, derselbe große Mund mit den vollen feuchten Lippen (C. S. 184f.).

Während jedoch Brigittes Sexualität für ihre Fruchtbarkeit stand und auf diese Weise gleichsam 'veredelt' war, handelt es sich im Falle Loulous um eine Erotik an und für sich, die nicht der Lebenszeugung dient, sondern 'selbstgenügsam' ist. So wundert es in diesem Kontext nicht, dass solche Weiblichkeit „idiotenhaft“ anmutet. Bedeutsam ist ebenfalls, dass Loulou am Ende des Romans einen gewaltsamen Tod findet: sie wird von einem geisteskranken Mann ermordet, mit dem sie früher flirtete. Diesen Mord stellt eine der Figuren als „Schlimmes Mysterium der zivilisierten Frau, die den Barbaren zum Spielzeug begehrt...“ (C. S. 299) dar. Loulou steht demgemäß nicht nur für eine vernichtende, sondern auch selbstzerstörerische Weiblichkeit, die durch den Typus der *femme fatale* wohl am deutlichsten zum Ausdruck gebracht wird.

3.3.1.3.

Die ungezähmte Weiblichkeit: Delphine in *Das Wunschkind*

Delphine Lorient aus dem Roman *Das Wunschkind* ist die angenommene Tochter von Cornélie von Echter und die Milchschwester Christophs, des Sohnes der Cornélie. Ihre wirkliche Mutter, Cornélies Schwester Charlotte, starb bei ihrer Geburt. Ihr Vater, ein französischer Offizier namens Lorient, gab das neugeborene Kind Cornélies in Obhut. Delphine wächst zusammen mit Christoph auf. Das zwischen ihnen bestehende verwandtschaftliche Verhältnis verwandelt sich in ihrem späteren Leben in ein Liebesverhältnis. Doch die Liebschaft der Milchgeschwister hat keinen glücklichen Ausgang: Delphine lässt den sie innig liebenden Christoph gehen und brennt mit einem Schauspieler durch. Wie in dem Roman *Das unverwesliche Erbe* (1954) nahegelegt wird, gebiert Delphine kurz vor ihrem frühen Tod ein uneheliches Kind, dessen Vater Christoph ist. Dieses uneheliche Kind ist Charlotte Dornblüh, die Protagonistin des Romans *Das unverwesliche Erbe*.

In der Relation Delphine – Christoph kommt deutlich das Prinzip der Gegensätzlichkeit zum Ausdruck. Während Christoph das ersehnte und über alles geliebte Wunschkind ist, verdient Delphine lediglich die Bezeichnung Zufallskind. Somit wird die von Delphine repräsentierte Weiblichkeit von vornherein negativ besetzt und als unerwünscht eingestuft¹³⁸.

Durch die Ähnlichkeit mit ihrer Mutter Charlotte, die sich sowohl im Äußeren als auch in der Parallelität ihres Schicksals manifestiert, erscheint Delphine als eine Art Inkarnation der eigenen Mutter und der Großmutter, die auch Delphine hieß. Delphine muss die Fehler ihrer Mutter wiederholen: auch sie verrät ihr Vaterland, von ihrem französischen Vater zur Spionage für Frankreich überredet. Dass sie auf gewisse Weise vergangenheitsbelastet ist, suggeriert auch ihr Aussehen: als kleines Kind blickt sie „wie ein alter Mensch und voll Kummer“ (W. S. 77). Ihr Gesicht wirkt kennzeichnenderweise wie „die Maske einer längst Verstorbenen“ (W. S. 76).

Weil die Protagonistin ihrer Mutter Charlotte so ähnelt, ist auch Delphine der Gegensatz Cornélies: „Zwischen diesen beiden Bildern gibt es im Weltbild der Autorin keine Brücke, sie bilden zwei entgegengesetzte Pole der Natur des Weiblichen, die im Roman auf den Ebenen des Privaten wie des Politischen weniger entwickelt als vielmehr vorgeführt werden“¹³⁹.

¹³⁸ Im Laufe der Handlung bestätigt sich diese Behauptung. So wird z. B. Delphine mit dem Häßlichen in Verbindung gebracht: „Was nun aber Delphine betraf, so wußte sie erstaunlich viel Unheimliches und Häßliches zu erzählen“ (W. S. 649).

¹³⁹ I. HÖLSCHER: *Geschichtskonstruktion und Weiblichkeitsbilder in Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: B. DETERMANN, U. HAMMER, D. KIESEL (Hg.): *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main 1991, S. 41–81, hier S. 58.

Nichts desto weniger betont Cornelia selbst, dass zwischen ihr und Delphine eine unüberwindliche Distanz besteht: „Ich habe Delphine wohl nicht wirklich geliebt. Warum aber waren wir uns so fremd, – so tief, so unnahbar fremd, das Kindchen und ich?“ (W. S. 338). Wie in dem Kapitel zu Cornelia von Echter gezeigt wurde, fühlt sich die Stiefmutter Delphines besonders der Erde zugehörig¹⁴⁰ – da Delphine ihren Gegenpol bildet, wird sie nicht mit der Erde, sondern mit dem Wasser verbunden. Dass das Wasser Delphines „Element“ ist, suggeriert bereits der Name der Protagonistin. Im Roman finden sich auch weitere Textsignale, die Delphine implizit dem Wasser zuweisen – so wirkt sie z. B. auf ihren Milchbruder Christoph: „Das Rätselhafte: die Angst. Denn aus Delphines Blick rieselte es über ihn hin, kristallene grüne Kühle; das nahm ihn nicht auf, das löste ihn auf, schwemmte ihn fort...“ (W. S. 942). In dem angeführten Zitat mutet Delphine „undinenhaft“ an: nach Paracelsus ist Undine, der weibliche Wassergeist, ein Elementarwesen¹⁴¹, das, selbst seelenlos, erst durch die Verbindung mit einem Mann in den Besitz der Seele kommen kann. Und als „Elementargeist“ wird Delphine explizit im Text bezeichnet:

[...] dein Mädchen ist nie ein kleines [Hervorhebung im Original – N.N.M.] Mädchen gewesen, sie war von jeher und schon in der Wiege ein ausgewachsenes Weib und das heißt, eine Sphinx, ein Rätsel und unberechenbar wie ein Elementarwesen (W. S. 929).

Da Delphine mit einem Elementargeist verwandt ist, fehlt ihr auch die menschliche Seele: „Du redest, als wolltest du sagen, Delphine sei... Delphine habe keine Seele...“ (W. S. 930). Diese Seelenlosigkeit der Protagonistin wird im Text vorzugsweise als Mangel an innerem Leben dargestellt: Ina Seidel lässt Delphine kein Innenleben führen, zeigt die erzählte Welt nie aus ihrer Perspektive und beschränkt sich bei ihrer Charakterisierung nur auf das Äußere. Die innere Leere Delphines verdeutlichen darüber hinaus ihre Äußerungen – denn Ina Seidel lässt ihre Figur lediglich solche Urteile wie „Ältere Männer können junge Frauen viel besser verwöhnen“ (W. S. 744) aussprechen.

Da die Protagonistin seelenlos ist, entzieht sie sich auf gewisse Weise der moralischen Bewertung: „Delphine ist schuldlos, wie die Natur schuldlos ist, aber sie ist auch böse, wie die Natur böse ist. Böse oder gut, das hängt von dem ab, der ihre Wirkung erfährt“ (W. S. 929).

Delphine hat keine Seele und folglich auch keine Moral. Sie verkörpert die wilde, ungezähmte und elementare Natur, die die Normen der Sittlichkeit nicht kennt: sie wird mit einem Kätzchen oder einem Vögelchen verglichen, ihr Lachen ist „wie Taubengegurr“ (W. S. 921): „Ihre Augen hell bewimpert und durchsichtig

¹⁴⁰ Vgl. das Kapitel zu Cornelia von Echter.

¹⁴¹ Vgl. E. FRENZEL: *Stoffe der Weltliteratur...*, S. 647–649.

grünbraun, sahen ihn hell und unschuldig an. Der feuchte kleine Mund stand leicht geöffnet und die Flügel der kurzen feinen Nase zitterten leise“ (W. S. 669).

Das Animalische der Frauengestalt geht dabei mit dem Erotischen einher: denn bereits als Kind wird Delphine von Männern umschwärmt, sie zieht die Männer an, nur um mit ihnen zu spielen. Ihren verführerischen Künsten fällt vor allem Christoph zum Opfer, der ständig ihre Nähe sucht, obwohl Delphine ihn abwechselnd verlockt und von sich abstößt. Vielsagend ist in diesem Kontext eine Episode, in welcher Christoph Delphine nach langer Trennung wiedersieht: Delphine lässt sich von ihm in einem Gartenlabyrinth suchen, versteckt sich vor ihm und neckt ihn. Somit führt sie ihn in die Irre, zugleich jedoch befindet sie sich selbst im Labyrinth, also auf Irrwegen – sie scheint nicht nur die Irreführende, sondern auch selbst eine Verirrte zu sein. Das Labyrinth versinnbildlicht folglich einen Ort der verirrt¹⁴² und „herumirrenden“ Weiblichkeit, einer Weiblichkeit, die sich auf gewisse Weise ständig in Bewegung befindet und sich nicht festbinden lässt.

Dass die Protagonistin für eine solche Weiblichkeit steht, die sich jeglicher Bindung zu entziehen versucht, suggeriert auch ihr tänzerisches Wesen. So prägt sich „die grazile Leichtigkeit ihres zierlichen Körperchens und die zarte Färbung des kleinen Gesichtes“ ein (W. S. 209), und so tritt sie denn auch zum ersten Mal in einer größeren Gesellschaft als eine Tänzerin auf:

Delphine tanzte nicht eigentlich; sie hielt mit beiden Händchen ihr Kleid gefaßt und folgte hin und her trippelnd den Figuren, die ihr Kavalier andeutete, indem er sich immer mehr an humorvoller Grandezza übertraf. Doch waren ihre Bewegungen von der Unbeschwertheit eines im Gezweig spielenden Vogels, mit erstaunlicher Einfügung in seine Absichten und von Stolz getragen, wenn etwas gelungen war (W. S. 209).

Auf die Leichtigkeit von Delphines Wesen weist auch Christoph hin, indem er Folgendes beobachtet: „Leicht, wie dahinwehend, schreiten die Töchter des Windes!“ (W. S. 795). Ähnlich wie im Falle der Tänzerin Andrea aus *Der vergrabene Schatz* wird Delphines tänzerisches Wesen zum Indiz für ihre Ungebundenheit – nichts desto weniger legt auch der Name ‚Delphine‘ ihre ‚fließende‘ Eigenart, die Bewegungsfreiheit der Protagonistin, nahe. Daher entzieht sich Delphine der mütterlichen Wirkung Cornelies, mit welcher Frau von Echter Delphine an sich binden will: „[...] es ist, als lebte sie hinter einer gläsernen Wand“ (W. S. 310). Sie weigert sich auch, Christophs Frau zu werden:

[...] wie einst entzog sie sich ihm dennoch fortwährend, war von ihm geschieden wie durch gläserne Wände, war von täglich neu beunruhigender Widerpenstigkeit gegen den andrängenden Strom seines eigenen Wesens, der sie in sich aufnehmen wollte (W. S. 732).

¹⁴² Als eine „verirrte Weiblichkeit“ wird Delphine auch negativ bewertet.

Dass Delphine wie hinter einer „gläsernen Wand“ ist, deutet anscheinend darauf hin, dass sie als Frau unfassbar, nicht zugänglich ist – dass sie sich eben nicht festbinden lässt.

Frappant ist darüber hinaus, dass sich in Christophs Einstellung zu Delphine der Wunsch bemerkbar macht, die von ihr repräsentierte ungezähmte Weiblichkeit zu bezwingen – dieses Wunschdenken des Mannes bezeugt vor allem das folgende Zitat:

[...] und er, Christoph, gleichbedeutend war mit Hölkewiese, Preußen, Mainz, Deutschland, Delphine aber mit allem, was er in der geheimen Formel erster Kindheit unter diesem „der Bonaparte“ zusammenzufassen gewohnt war. [...] Er, der Delphine mit warmer unwiderstehlicher Gewalt nahm und überwindend mit sich vereinigte, sie, die bezaubernd, hell und süß und gefahrdrohend wie der Ruf französischer Clairons doch überwältigt werden mußte, der nicht gefolgt und gedient werden durfte (W. S. 910f.).

Als „gefahrdrohend“ wird Delphine in die Nähe einer *femme fatale* gerückt – ihre Verwandtschaft mit diesem literarischen Frauentypus suggeriert auch der Vergleich mit einem Seelenvampir: „Sie – sie trinkt ja von ihm, trinkt ihm das Herz leer...“ (W. S. 1030) und einer „Sphinx“ (W. S. 929).

Wie gesagt, will der Mann die Protagonistin zähmen – in dem Wunsch nach der Zähmung der gefährlichen Weiblichkeit manifestiert sich die Überzeugung des Mannes, dass die Frau sein Besitz ist: „Hatte sie sich nicht an die von ihm gegebenen Vorschläge zu halten?“ (W. S. 801).

Beachtenswert ist, dass Christophs Besitzdenken in Bezug auf Delphine quasi „begründet“ ist – denn eben Christoph ist es, dem Delphine ihr Leben zu verdanken hat:

Dies Kind, ging es ihr [Cornelie – N.N.M.] auf, wäre ihr unter den Händen hingeschwunden, wäre verfallen, zergangen und läge längst bei seiner Mutter im Grabe, wenn er nicht gewesen wäre! [...] Er – drei Monate älter als die kleine Delphine – er hielt sie am Leben (W. S. 79).

Um hier mit Irmgard Hölscher zu sprechen:

Wie Gott dem Adam, so haucht Christoph Delphine buchstäblich Leben ein, in einer Szene, in der die beiden Kinder in einer Wiege liegen und Christoph im Schlaf ‚seine Atemzüge zu dem kleinen Nachbargeschöpf hinhauchte‘. Mit diesem quasi ‚Schöpfungsakt‘ wird aber eine Wechselwirkung in Gang gesetzt, die dazu führt, daß Christoph (der ‚Schöpfer‘) ohne Delphine (sein ‚Geschöpf‘) nicht mehr leben kann¹⁴³.

¹⁴³ I. HÖLSCHER: *Geschichtskonstruktion und Weiblichkeitsbilder in Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: *Verdeckte Überlieferungen...*, S. 41–81, hier S. 63.

Die angeführte Episode zeigt jedoch nicht nur, dass zwischen den Kindern ein Abhängigkeitsverhältnis hergestellt wird. Es wird hier auch die Suggestion sichtbar, dass Delphine als Frau eine Art leeres Gefäß darstelle, das erst durch des Mannes Atem ausgefüllt werden kann. Bedenkt man darüber hinaus, dass Delphine als Elementarwesen keine Seele besitzen soll, so gewinnt das Bild der Frau als leeres Gefäß deutlich an Intensität. Man kann deswegen die Behauptung aufstellen, dass Delphine als Christophs „Geschöpf“ eine Art Projektionsfläche für die männlichen Wünsche bildet – die Protagonistin steht anscheinend für eine solche Weiblichkeit, wie sie sich die Männer wünschen. So wundert es in diesem Kontext nicht, dass „alle Männer sich in Delphine verliebten, und dies war so von den ersten Monaten ihres Daseins an...“ (W. S. 78).

In diesem Sinne ist es auch aufschlussreich, dass Delphine ein schauspielerisches Talent zeigt:

Nun beobachtete sie [Cornelie – N.N.M.] wohl, daß nicht nur die Leidenschaft, mit der Delphine sich den ihr zugeteilten Rollen hingab, sondern auch ihr Ausdruck, ihre Fähigkeit zu sprechen und die Mimik, mit der sie ihre Worte unwillkürlich begleitete, sich beständig steigerten; daß allmählich ein neuer Geist von dem Mädchen Besitz zu ergreifen schien und ihr Wesen immer freier und sicherer zu machen, ihre Schönheit zu durchstrahlen begann (W. S. 870).

Die Kunst des Schauspielens scheint in Delphines Natur zu liegen. Markant ist, dass die von ihr gespielten Rollen sich auf gewisse Weise ihrer bemächtigen, dass „ein neuer Geist von dem Mädchen“ Besitz ergreift: sie selbst ist nicht die Bestimmende, die über ihre Rollen herrscht, sondern sie lässt sich von den Rollen bestimmen. Man kann folglich annehmen, dass die Protagonistin das bereits erwähnte leere Gefäß ist, das je nach der gespielten Rolle eine genauere Bestimmung erfährt.

Einen Hinweis darauf, dass es sich im Falle Delphines um ein Frauenbild handelt, das man als Projektion der männlichen Wünsche verstehen könnte, liefert die Schriftstellerin Ina Seidel in einem ihrer theoretischen Texte. Dem Aufsatz *Goethe und die Frau* kann man nämlich entnehmen, dass die Autorin gegenüber überlieferten Weiblichkeitsvorstellungen kritisch eingestellt war und die Schwächen mancher Frauengestalten in der von Männern verfassten Literatur erblickte. Dies beweist unter anderem ihre Kritik an Schiller, welcher laut Seidel „auf Flaschen gezogene Weiblichkeit [bietet]“, und ihr Lob Goethes, dessen „Frauen ganze Menschen“¹⁴⁴ seien.

Dass Delphine eine Ähnlichkeit mit jener „auf Flaschen gezogene[n] Weiblichkeit“ aufweist, lässt den Schluss zu, dass die Autorin Ina Seidel mittels dieser Figur eine indirekte Kritik an solchen Frauenbildern übt, die das Wunschdenken

¹⁴⁴ I. SEIDEL: *Goethe und die Frau*. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 100–128, hier S. 119.

des Mannes exemplifizieren. Aus diesem Grunde wird Delphine als eine typisch angelegte, „leere“ Frauengestalt vorgeführt und mit den Merkmalen einer *femme fatale*, also einer männlichen Wunschprojektion, ausgestattet.

3.3.2. | Moderne und tätige Frauen

3.3.2.1. | Die unglückliche „Neue Frau“: die Tänzerin Tatjana in *Sterne der Heimkehr*

Tatjana Lund ist eine markante Figur aus dem Roman *Sterne der Heimkehr* (1923). Obwohl sie eher zu den Nebengestalten gehört, ist sie deswegen interessant, weil sie jener Gruppe der Frauen zuzurechnen ist, die keine Mütter sind und alleinstehen.

Tatjana ist eine junge russische Kabaretttänzerin, deren Auftritte ein breites Publikum anziehen. Zum ersten Mal wird sie im Roman während eines Auftritts gezeigt, dem zufällig eine der Hauptfiguren, der Student Aage¹⁴⁵, beiwohnt. Dabei ist es kennzeichnend, dass Tatjana nicht als Frau, sondern als Mann dargestellt wird: In der Verkleidung eines „wundervolle[n] pfauenblaue[n] Steppenknabe[n]“ (C. S. 15) tritt sie als Tänzer in der Begleitung einer russischen Konzertgesellschaft auf einer süddeutschen Bühne auf.

Dass Tatjana in männlicher Verkleidung tanzt, scheint eine bewusste Selbststilisierung zu sein: als Mann besitzt sie mehr Bewegungsfreiheit, die sie sich als Frau nicht erlauben könnte. Davon zeugt die Art und Weise, wie sich Tatjana auf der Bühne bewegt: Sie tanzt in „Beterhaltung rasender Extase“ und einer „unbegreiflichen keuschen Verworfenheit“: „[Der Tänzer] wirbelte wiederum in den großen Kreisen einer Körper gewordenen Naturkraft, geriet völlig außer sich, schrie, riß die Spielenden hin zu einem unerhörten Aufbrausen ihrer winzigen Instrumente [...]“ (C. S. 14).

Die Protagonistin spielt mit der Rolle des Mannes. Dass es sich hier um ein Rollenspiel handelt, suggeriert das folgende Zitat, in welchem Aage Tatjana als Frau entlarvt:

Denn dieser Tänzer war eine Frau, eine Frau, die in Verzicht auf die letzte Maske ihr sonderbar weißblondes Haar tief an den Schläfen heruntergescheitelt und es flach um den länglichen Kopf herum aufgesteckt trug (C. S. 15).

¹⁴⁵ Aage ist der Sohn Brigitte ten Maans aus dem Roman *Das Haus zum Monde*.

Von besonderer Bedeutung ist das Wort „Maske“, die sich die Tänzerin anlegt: auf diese Weise wird sie zu einer Schauspielerin, das Schlüpfen in die männlichen Kleider dient hier folglich vor allem der Selbstinszenierung¹⁴⁶. Für diese These spricht auch die nächste Episode, in der Tatjana gezeigt wird: Zum zweiten Mal erscheint sie im Text als eine geschmackvoll gekleidete Dame, die gar nicht an einen Steppenprinzen erinnert:

[...] in einem modefarbenen Straßenanzug, einem kleinen [...] eleganten Strohhut auf den tief in die Schläfen hinein gescheitelten, unwahrscheinlich hellen Haaren, einen weißen Schleier vor dem Gesicht, das eben durchaus nicht nach halbasiatisch-dionysischen Taumel aussah (C. S. 40).

Es liegt hier auch die Schlussfolgerung nahe, dass Tatjana eine sexuell emanzipierte Frau ist, was vor allem ihr „dionysischer“ Tanz ausdrückt. Dass sie eine Anhängerin der freien Verhältnisse ist, belegt vorzugsweise die Tatsache, dass Tatjana als eine alleinstehende Frau in der Begleitung eines gewissen Herrn Palmers um die Welt reist, welcher ihr vermeintlicher Impresario ist. Nicht einmal ihre Mutter, die sie ebenfalls auf ihren Reisen begleitet, weiß, dass Tatjana in Kabarett tanzte und sang und dass sich anschließend Herr Palmer ihrer annahm, der sie dann ausbilden ließ. Obwohl in dem Roman darauf verwiesen wird, dass die Anwesenheit des Impresarios die Tänzerin davor schützt, in Verruf zu geraten, so hat diese Beziehung einen unübersehbar doppeldeutigen Charakter. Allem Anschein nach legt die Tänzerin keinen großen Wert auf gute Sitte und Moral: in diesem Kontext ist es bedeutsam, dass sie letzten Endes mit einem anderen Künstler verschwindet.

Bedenkt man, dass der Roman 1905 konzipiert und 1923 gedruckt wurde¹⁴⁷, so lässt sich Tatjanas körperliche Emanzipiertheit als ein Attribut der ‚Neuen Frau‘ ansehen. Die Protagonistin weist darüber hinaus andere Merkmale auf, die sie in die Nähe der ‚Neuen Frau‘ rücken. Vor allem ist sie eine selbst für ihren Unterhalt sorgende, alleinstehende Frau, die ihre Unabhängigkeit den Rollen der Ehefrau und Mutter vorzieht: „Ah bah, kleine Kinder! Man sollte sie totschiagen!“ (C. S. 164). Tatjana raucht auch kennzeichnenderweise Zigaretten, was ihre Verwandtschaft mit der modernen Weiblichkeit unterstreicht. Ihr ganzes Verhalten charakterisiert ebenfalls eine bemerkenswerte Selbstsicher-

¹⁴⁶ Es lässt sich hier eine Parallele zu der Verhaltensweise der Fürstin Katharina Romanowna aus der Erzählung *Die Fürstin reitet* feststellen: das Anziehen der Uniform eines Leutnants diene gegebenenfalls im Falle der Fürstin der Selbstinszenierung. Ina Seidel verwendet sowohl in Bezug auf die Fürstin als auch Tatjana die Bezeichnung „Steppenknabe“, was um so mehr die These unterstützt, dass das Schlüpfen in die männlichen Kleider in beiden Texten eine ähnliche Funktion hat: es verweist nämlich auf ein Rollenspiel.

¹⁴⁷ I. Seidel verweist in ihrem *Lebensbericht* darauf, dass sie die Handlung des Werkes „in die Gegenwart verlegte“, also in die zwanziger Jahre. I. SEIDEL: *Lebensbericht 1885–1923*. Stuttgart 1970, S. 329.

heit: Während einer Zugfahrt versucht sie, die Dame von Welt zu spielen; die Mitreisenden betrachtet sie mit Herabsetzung. Als eine „ganz große Künstlerin“ (C. S. 61) liest sie keine Bücher, was jedoch für sie keineswegs der Grund ist, sich zu schämen: „Sie wissen doch, ich lese nie etwas‘. Und zu Oberhof gewandt, mit dem Ausdruck eines Gassenbuben und von einer Rauchwolke gefolgt, kam die Mitteilung: ‚Ich bin nämlich Tänzerin!‘“ (C. S. 61).

Es drängt sich der Gedanke auf, dass sich Ina Seidel hier über die von Tatjana repräsentierte Weiblichkeit lustig macht: Indem Tatjana sich den anderen Mitreisenden überlegen fühlt und ihre besondere Stellung als eine bekannte Tänzerin genießt, die keine Bücher lesen muss, entblößt sie ihre innere Leere. Dass die Tänzerin kein Innenleben zu haben scheint, bestätigt darüber hinaus die Art und Weise, wie sie als Figur konzipiert wird: Niemals bekommt der Leser Einsicht in das Innere dieser Figur; ihre Gedankengänge und Bewusstseinsprozesse bleiben ihm verborgen. Die Darstellung Tatjanas beschränkt sich auf das Äußere: charakterisiert werden nur ihr Aussehen und Verhalten.

Dabei fällt auf, dass das fehlende Innenleben mit dem Fehlen der Heimat einhergeht. Denn die Protagonistin ist an keinen konkreten Ort gebunden, als eine Weltbürgerin ist sie nirgends und überall beheimatet:

Meine Jugend? Petersburg, Stockholm, Riga – mein Vater war Schwede, handelte mit Holz – wir gehörten nirgends recht hin. Er starb während des Krieges, wir verloren alles, wir gingen nach Deutschland (C. S. 163).

Heimatlosigkeit, permanente Bewegung und Ruhelosigkeit kennzeichnen Tatjanas Existenz: sie wechselt ständig ihren Lebensort und fühlt sich nirgendwo verwurzelt. Metaphorisch kommt diese Seinsweise der Hauptfigur in der Schilderung ihres Tanzes zum Ausdruck:

Tatjana war im Wind und im Duft und im Rauch, im Geschrei, in der Bunttheit, im Blut – Tatjana war der Geist der Steppe, der ewig ruhelose, der Geist der kreisenden, heimatlosen, seligen, Völkerschaften... (C. S. 16).

Die Protagonistin ist freilich nicht nur an keinen konkreten Ort gebunden: auch die sie umgebenden Menschen bieten ihr keinen Halt. Denn die Tänzerin ist im Grunde eine einsame Frau. Ihre Einsamkeit wird besonders in ihrer Beziehung zur Mutter sichtbar, die sie zwar liebt, welcher sie sich jedoch nicht völlig anvertrauen kann. Tatjanas Mutter ist eine ältere Frau, die selbst den Schutz der Tochter braucht und in einer der Realität entrückten Welt lebt: „Mütterchen gewöhnt sich an alles, was ich will. Sie ist nun stolz auf mich. Mütterchen ist mein Kind – nicht wahr?“ (C. S. 164).

Dabei scheint es, dass es eben die Eigenart Tatjanas ist, die sie heimatlos macht. Der Zwang zu ständiger Bewegung ist in ihr tänzerisches Wesen gleichsam eingeschrieben; Tatjana muss sich stets fortbewegen, weil ihre eigene Natur

sie dazu treibt. Ihre Heimatlosigkeit wird ihr auf gewisse Weise zum Verhängnis; denn es ist nicht zu übersehen, dass Tatjana unglücklich ist, auch wenn sie sich nach außen als eine sorgenfreie Künstlerin gibt:

Mathilde fühlte eine Hand [die Hand Tatjanas – N.N.M.], in der Unruhe zuckte, sie fühlte etwas auf sich überspringen, das war wie ein Ruf, das war, als werfe ein verfolgter Vogel sich an ihre Brust (C. S. 162).

Die Tänzerin Tatjana Lund repräsentiert einen Weiblichkeitstypus, wie er von der Autorin Ina Seidel nicht positiv bewertet werden kann. Der Protagonistin fehlt der Mutterinstinkt, sie fühlt keine Zugehörigkeit zu der mit der Heimat konnotierten Erde. Sie ist auch die Vertreterin eines modernen Erotikbegriffs: Ehe und Familie spielen für sie keine große Rolle. Indem Ina Seidel diese Art von Weiblichkeit im negativen Licht zeigt, stellt sie sich in die Nähe der ‚gemäßigten‘ Frauenrechtlerinnen, für welche die ‚Neue Frau‘ eine unerwünschte ‚Erscheinung‘ war¹⁴⁸.

3.3.2.2.

Moderne Weiblichkeit auf Abwegen: Die Tänzerin Andrea in *Der vergrabene Schatz*

Im Mittelpunkt der Erzählung *Der vergrabene Schatz* (1929) steht ein 33-jähriger Gelehrter, Richard Solger, der sich in die 22-jährige Kabaretttänzerin Andrea Leux verliebt. Die Geschichte spielt sich teils im Berlin der zwanziger Jahre, teils in Sizilien ab.

Nach dem Tode seiner vermögenden Frau, die Richard eine reiche Erbschaft hinterließ, lebt der Gelehrte allein in einer Berliner Pension. Die meiste Zeit widmet er der Arbeit an seiner Habilitationsschrift¹⁴⁹. Dank dem Geld seiner Frau ist seine Existenz gesichert und er kann ungestört seinen Forschungen nachgehen. Seinen Reichtum stellt er indes nicht zur Schau.

Eines Tages zieht Andrea in die Pension ein. Bereits bei der ersten Begegnung fühlt sich Richard von ihr angezogen, in der nachfolgenden Zeit bemüht er sich, die neue Nachbarin näher kennenzulernen. Wie sich bald herausstellt, gehört Andrea zu einem Kreis von künstlerisch tätigen Menschen, mit denen auch Richard verkehrt. Sie treffen sich immer häufiger, bis sich aus der Bekanntschaft eine Liebesbeziehung entwickelt. Das ungetrübte Glück der Liebenden dauert jedoch nicht lange an: da sich Andrea mit anderen Männern trifft, darunter mit ihrem ehemaligen Liebhaber, fängt Richard an, unter Eifersucht zu leiden.

¹⁴⁸ Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

¹⁴⁹ Mit seiner ersten Frau hatte der Forscher zwei Töchter, die er aber nach ihrem Tod in die Obhut seiner Schwiegermutter gab.

Er schiebt aber die Schuld sich zu und lässt sich von Andrea überzeugen, dass seine Eifersucht unbegründet ist. Doch als er sie auf einem Maskenball in den Armen eines Anderen sieht, besteht für ihn kein Zweifel mehr. Solger trennt sich von Andrea – in seinem Selbstwertgefühl verletzt, denkt er einen Racheplan aus: Durch seine Vermittlung wird Andrea eine lebenslängliche Rente zugesprochen, dank welcher sie unbekümmert leben kann. Diese Rente ist angeblich das Geschenk eines von ihr als Tänzerin begeisterten Verehrers, der anonym bleiben will. Dass Solger hinter der ganzen Sache steht, erfährt Andrea allerdings nicht.

Das auf einmal reich gewordene Mädchen kann sich in ihrer neuen Lage nicht zurechtfinden: die Menschen, mit denen sie sich bisher abgegeben hat, belästigen sie mit Bitten um finanzielle Unterstützung. In dem Glauben, dass sie einigen Freunden wirklich helfen kann, deren Armut ihre künstlerische Entwicklung beeinträchtigt, entscheidet sie sich, ihnen den Aufenthalt in einem verlassenen Kloster in Sizilien zu finanzieren und dort für sie die besten Bedingungen zur schöpferischen Arbeit zu schaffen. Sie will nämlich „das weltliche Kloster geistiger Menschen“¹⁵⁰ verwirklichen. Da sie selbst dazu nicht fähig sind, dieses Vorhaben selbstständig auszuführen, bittet sie Richard um Hilfe. Der Gelehrte schlägt ihre Bitte nicht aus und verweist mit der ganzen Künstlergesellschaft nach Italien. Im Laufe der Zeit erweist es sich, dass die angeblich verkannten Künstler skrupellos Andreas Wohlwollen ausnutzen und sich keineswegs dazu verpflichtet fühlen, ihre künstlerischen Talente zu entfalten. Als die verzweifelte Andrea Richard mitteilt, dass sie sich dazu gezwungen sieht, einen der Künstler zu heiraten, um endlich zur Ruhe zu kommen und den ständigen Belästigungen seitens der Anderen zu entkommen, entscheidet sich Richard, seinen Plan rückgängig zu machen: Andrea wird informiert, dass die Rente ihr nur noch für zwei Monate ausgezahlt wird, da ihr heimlicher Wohltäter entmündigt wurde. Die Tänzerin empfindet diese Wende in ihrem Leben wie ein Geschenk – sie kann sich endlich von der Last des ihr aufgezwungenen Geldes befreien. Als sich Richard als der heimliche Wohltäter zu erkennen gibt und ihr die Wahrheit über die Quelle ihres Reichtums sagt, nimmt Andrea diese Nachricht überraschenderweise mit Gelassenheit auf: sie stellt fest, dass sie „diese Lehre wohl nötig gehabt“ (V. S. 238) habe.

Dieser Zusammenfassung kann man entnehmen, dass die Tänzerin Andrea viele Gemeinsamkeiten mit dem Bild der ‚Neuen Frau‘ aufweist: sie lebt alleine in einer Großstadt (Berlin), bestreitet auch selbstständig ihren Unterhalt. Ihre Selbstständigkeit zieht sie dabei dem familiären Leben vor:

Er erfuhr in dieser Nacht, daß sie sich von ihrer Familie getrennt hatte, um sich der Bühne zu widmen, daß sie aber einstweilen hauptsächlich ihrer allge-

¹⁵⁰ I. SEIDEL: *Der vergrabene Schatz*. In (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 156–238, hier S. 215. Bei Zitaten aus der Erzählung wird die Seitennummer mit der Sigle V im laufenden Text angegeben.

meinen Bildung lebte, Vorlesungen hörte und viel unter Menschen ginge. Sie war [...] im Elsaß zu Hause; ihre Mutter stammte aus Frankreich¹⁵¹ (V. S. 181).

Der Bruch mit der Familie steht hier symbolisch für den Bruch mit der traditionellen Lebensweise einer Frau: ähnlich der ‚Neuen Frau‘ will Andrea die Chancen wahrnehmen, die das Großstadtleben bietet. Bildung und Erwerbstätigkeit haben Vorrang vor der Erfüllung in der Rolle der Ehefrau und Mutter; sie betrachtet ihre Arbeit mit „sachlicher Besessenheit“ (V. S. 182), was Richard besonders gefällt, weil auch für ihn seine Arbeit das wichtigste Ziel im Leben ist. Andrea ist das Beispiel für ein neues, modernes weibliches Selbstbewusstsein – sie will aktiv und souverän ihr Leben jenseits von konventionellen weiblichen Rollen gestalten:

Ich will eine Künstlerin werden, und ich will eine sehr große Künstlerin werden – aber weißt du nicht, daß, wenn ich ein Vorbild hätte, nur – einzig nur sie es sein könnte, die arm und elend dort drüben gestorben ist... Sie – und ihr großes hartes Leben... Hast du gedacht, ich will mich einmal in einer Grunewaldvilla niederlassen und ein gepolstertes Prominentenleben führen? Mein eigenes Theater will ich gründen, wenn ich erst selber soweit bin [...] (V. S. 226).

Dank ihrer beruflichen Tätigkeit kann die Protagonistin die Unabhängigkeit, die sie unbedingt bewahren will, genießen:

Ein richtiger Instinkt hatte ihn [Richard] davon abgehalten, sie zu bitten, seine Frau zu werden: er ahnte die ganze Tiefe ihres Widerstrebens gegen jeden Schritt, der auch nur zu dem Anschein der aufgegebenen äußeren Freiheit führen konnte, und er selbst hatte nicht den Zwang gefühlt, sie an sich zu binden, solange er annahm, daß sie gleich ihm einzig der Arbeit und ihrer Liebe lebte (V. S. 197).

Und die Protagonistin bringt es selbst explizit zum Ausdruck, wie wichtig ihr die Bewegungsfreiheit ist: „Ich ziehe Unabhängigkeit allem anderen vor“, sagte sie hart, „und ich will sie mir selbst schaffen“ (V. S. 201).

Diese Souveränität bedeutet dabei ebenfalls, dass die Tänzerin eine feste Bindung an einen Mann ablehnt: sie sträubt sich gegen die Eheschließung, aber auch gegen eine langfristige außereheliche Beziehung, wie sie ihre verschiedenen Liaisons suggerieren. Die Institution der Ehe scheint für sie unzeitgemäß zu sein, was das folgende Zitat nahelegt:

Mitten in einer von ihm angefangenen Diskussion über die Unterschiede von Liebe und Freundschaft jedoch sagte sie einmal mit unvermittelter Schroffheit,

¹⁵¹ Ähnlich wie Renée aus der Erzählung *Renée und Rainer* hat Andrea eine französische Mutter und stammt aus Elsaß.

daß er [Richard] an einem längst überholten Begriff vom Wesen der Erotik leide. Dieser Begriff ist so primitiv, daß es eine Ahnungslosigkeit sondergleichen bedeute, ihn heutzutage zur Norm aufstellen zu wollen (V. S. 197).

Man könnte den Schluss ziehen, dass sich die Tänzerin für freie Verhältnisse zwischen den Geschlechtern ausspricht, wodurch sie zu einer Vertreterin der ‚neuen Ethik‘ wird – einer Haltung, die von den gemäßigten Frauenrechtlerinnen strikt abgelehnt wurde¹⁵². Dass für Ina Seidel eine derartige Einstellung nicht die richtige ist, wurde bereits am Beispiel von anderen Frauengestalten gezeigt, und der Fall Andreas bestätigt diese These. Andrea repräsentiert einen Weiblichkeitstypus, der von der Autorin Ina Seidel nicht befürwortet wird. Diese Annahme bestätigt bereits das Äußere Andreas. Obwohl sie schön ist, lassen sich in ihrem Aussehen bestimmte Unstimmigkeiten verzeichnen:

Was er [Richard] bis dahin allein sah, war das Wunderbare, daß sich durch den Scheitel ihres straff zurückgestrichenen dunkelblonden, nur an den Schläfen und über den Ohren gelockerten Haaren eine helle Strähne zog, silbrig und wie von der Sonne hineingelegt. Daß ihr Kopf schmal und länglich, ihre Stirn sehr zart gewölbt war; daß die Nase zwischen schönen flächigen Wangen mit einer nicht unedlen Biegung stark vorsprang, das Kinn dagegen unter dem vollen Munde zurückwich, so daß das Profil, wie er bei einer Wendung feststellte, einen leise kränklichen Zug bekam. Es lag wie der Ausdruck einer Unfähigkeit in dieser abfallenden Linie, sie beunruhigte den Physiognomiker in ihm sofort [...] (V. S. 178).

Obschon die junge Frau den Eindruck einer vollkommenen Schönheit macht, ist dieser Eindruck täuschend, es ist vielmehr eine ‚getrübbte Schönheit‘. Die äußeren Makel weisen darauf hin, dass Andrea als Frau nicht makellos ist, dass sie nicht als Ideal gelten kann.

Die Disharmonie in Andreas Aussehen geht dabei mit einer inneren Dissonanz einher. Die Protagonistin wird offenbar von widersprüchlichen Gefühlen zerrissen: sie ist froh und traurig zugleich. Unerwartet wird in ihrem Gesicht „eine Traurigkeit“ sichtbar, (V. S. 182), sie zeigt eine „gleichmäßige, etwas wehmütige Heiterkeit“ (V. S. 183), ihr Blick ist oft „in die Ferne gerichtet“ (V. S. 183). Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass Andreas Wesen nicht harmonisch ist; ihr fehlt das innere Gleichgewicht, worauf ihre seltsamen Gemütsschwankungen verweisen¹⁵³.

¹⁵² Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

¹⁵³ In diesem Kontext ist es bedeutend, dass laut Helene Lange die Frauen, die sich gegen das traditionell Weibliche auflehnen und modern sein wollen, indem sie sich dem Bestehenden, das im Grunde männlich ist, anzupassen versuchen, mit dem Verlust des inneren Gleichgewichts rechnen müssen. Siehe mehr dazu im Kapitel zu Lange und Bäumer.

Die Gegensätzlichkeit ihres Charakters kommt auch in der Art und Weise zum Ausdruck, wie sich Andrea kleidet. Ihre asketische Kleidung steht im krassen Kontrast zu ihrem nicht asketischen Leben, zu ihrer sexuellen Emanzipiertheit:

Sie kleidete sich mit einem Geschick, das der enthaltsamsten Einfachheit den Anschein durchdachtester Eleganz verlieh. Ihr geschmeidiger, tänzerisch durchgebildeter Körper, ihre hohe, knabenhafte Gestalt bedurften freilich keiner besonderen Mittel, um zur Geltung zu kommen. Richard liebte die asketischen grauen Kutten, die sie für gewöhnlich über hemdartigen Blusen aus einem gerauhten weißen Stoff trug, fast noch mehr als ihre seltenen Festgewänder (V. S. 186).

Die Tatsache, dass Andrea eine graue Kutte, die an das der Keuschheit verpflichtete Leben eines Mönches denken lässt, trägt, mutet hier etwas verwirrend an: es suggeriert einen moralischen Konservatismus, der dem Wesen der Protagonistin widerspricht. Auf diesen Kontrast zielt darüber hinaus die Verbindung der hier angedeuteten Leichtigkeit des Körpers der Tänzerin und der Schwere einer Kutte. Wichtig ist in diesem Kontext, dass auch an einer anderen Textstelle „die westliche, tänzerische Leichtigkeit ihres [Andreas] Wesens“ (V. S. 231) erwähnt wird.

In diesem Sinne scheint die Kleidungsweise der Protagonistin eine bewusste Selbststilisierung zu sein: Andrea kleidet sich wie ein Mönch, weil sie dadurch ihre „Verachtung irdischer Güter“ (V. S. 234) zum Ausdruck bringt. Denn die Protagonistin legt keinen Wert auf das Materielle – als ihr die Rente zugesprochen wird, zeigt sie sich nicht glücklich, sondern verärgert: „Das Ganze hält mich enorm in meiner Entwicklung auf“, sagte sie zornig, „er lädt mir eine Verantwortung auf, die ich jetzt gar nicht brauchen kann“ (V. S. 213).

Obwohl sie auf einmal reich geworden ist, ändert sie ihre Lebensweise nicht: „Sie war [...] fast vier Wochen schon eine reiche Frau, und sie lief umher als der fahrende Schüler, der sie gewesen war, unverändert – sein Kamerad, sein Wandergenosse“ (V. S. 214).

Und an einer anderen Textstelle heißt es: „Was soll ich denn mit so viel Geld? Arbeiten will ich!“ (V. S. 226). Die Protagonistin will allem Anschein nach als eine vom Materiellen unabhängige Frau wahrgenommen werden¹⁵⁴, worauf eben ihre Stilisierung zu einem Mönch verweist. In dem Moment, als sie die Rente annimmt, wird sie mit einer Verantwortung belastet, die sie wiederum in ein Abhängigkeitsverhältnis verwickelt, sie an etwas bindet – und dieser Bindung

¹⁵⁴ Mit der Formulierung „Verachtung irdischer Güter“ wird gegebenenfalls suggeriert, dass die Protagonistin das Irdische, das Erdgebundene ablehnt. Sie verweigert sich der Erde, die laut Bachofen das Sinnbild der Mütterlichkeit ist, und lässt sich nicht durch das Stoffliche binden: da sie keine Mutter ist, fühlt sie sich mit der mütterlichen Erde nicht verbunden.

will sich die Tänzerin anscheinend um jeden Preis entziehen. Denn an etwas gebunden zu werden bedeutet, seine Unabhängigkeit zu verlieren: wie wichtig der Tänzerin ihre Freiheit ist, wurde bereits angedeutet. Andreas Ablehnung „irdischer Güter“, die sie nur festbinden würden, geht mit ihrer tänzerischen Eigenart einher. Es liegt nicht in ihrem Charakter, sich von etwas aufhalten zu lassen: weil sie eine Tänzerin ist, ist die Bewegung, die auch ihre Unabhängigkeit symbolisiert, in ihr Wesen gleichsam eingeschrieben. Für diese Schlussfolgerung spricht auch das bereits angeführte Zitat, in dem die Protagonistin als „der fahrende Schüler“ oder „Wandergenosse“ (V. S. 214) bezeichnet wird.

Andreas Ablehnung des Materiellen resultiert darüber hinaus aus ihrer politischen Gesinnung – sie bekennt sich leidenschaftlich „zu einem phantastischen Kommunismus“:

Phantastisch waren ihre Gleichheitsgrundsätze insofern, als sie dieselben durchaus nicht allgemein, sondern nur auf eine bestimmte Menschengeschicht angewandt wissen wollte: auf die Künstler und geistig schöpferisch Arbeitenden nämlich¹⁵⁵ (V. S. 187).

Es fällt auf, dass hier Andreas „Gleichheitsgrundsätze“ als „phantastisch“ eingestuft werden: diese Formulierung lässt sich als eine indirekte Kritik an den Parolen des radikalen Flügels der Frauenbewegung verstehen, der die Egalität und nicht die Differenz der Geschlechter betonte. Die damit zusammenhängende Angleichung der Frauen an die Männer wurde deswegen von den ‚Konservativen‘ scharf angegriffen – Bäumer und Lange zufolge solle die Frau vielmehr ihre Eigenart zum Ausdruck bringen und sich nicht zum Mann stilisieren¹⁵⁶. Eine derartige Angleichung an den Mann lässt sich gerade am Beispiel der Tänzerin beobachten, die nicht nur äußerlich (durch ihre Kutte und ihren knabenhaften Körper) ‚männlich‘ wirkt, sondern auch ‚männliche‘ Verhaltensweisen übernimmt:

Niemals [...] hatte er [Richard] die unvergleichliche Mischung der zärtlichen Frau und des heroisch gestimmten, heldengläubigen Knaben, die sie war, so ineinanderrinnend geschlürft, sie nie so stark als etwas Einzigartiges, ihm durch kaum faßbare Gunst der Götter gesandte Begnadung empfunden (V. S. 193).

Obwohl diese ‚männliche‘ Frau für Richard Solger eine „Begnadung“ ist, kann man doch nicht übersehen, dass hier von einer „Mischung“ die Rede ist, und nicht von einem harmonischen Ausgleich der Gegensätze. Das ‚Männliche‘ in

¹⁵⁵ Dass Andrea eine Kommunistin ist, erklärt auch ihren Verzicht auf die Familie: im *Kommunistischen Manifest* sprachen sich Marx und Engels für die Aufhebung der Familie aus, die die freie Liebe ersetzen sollte.

¹⁵⁶ Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

ihrem Wesen wird eher zu einem Störfaktor, der die Frau von ihrer wahren Natur entfernt und sie ‚unharmonisch‘ wirken lässt. Dass die wahre weibliche Natur im Mütterlichen liege, wird auch in dieser Erzählung nahegelegt. Kennzeichnend ist zum Beispiel, dass Richard in Andreas Liebkosungen „etwas wie eine traurige mütterliche Zärtlichkeit [...], etwas von dem, was ihn bei ihrem ersten Zusammensein so seltsam beunruhigt hatte“ (V. S. 197) empfindet. Darüber hinaus bekennt Andrea am Ende der Erzählung, dass sie eine „Lehre“ nötig gehabt habe (V. S. 238); und was in diesem Kontext vielsagend ist: sie fordert dabei Richard auf, ihr das Foto seiner Töchter zu zeigen, die sie dann gemeinsam anschauen. Obschon das Ende des Textes offen bleibt und man das weitere Schicksal der Protagonistin nur ahnen kann, so mutet diese letzte Episode wie eine Suggestion an: das Entdecken der scheinbar verschütteten mütterlichen Veranlagung der Tänzerin, die Rückbesinnung auf das traditionell Weibliche sei der richtige Weg, den Andrea anscheinend einschlagen soll.

3.3.2.3.

Weiblichkeit als selbstzerstörerisches Schauspiel: die Schauspielerin Renée in *Renée und Rainer* und *Michaela*

In der Erzählung *Renée und Rainer* (1928) wird die Protagonistin Renée als eine 22jährige Halbwaise und eine ehemalige Studentin dargestellt, die auf sich selbst angewiesen in Berlin lebt. Zu Beginn der Handlung sieht man sie am Tiefpunkt ihrer Existenz und in einem Zustand totaler Desorientierung und Niedergeschlagenheit.

Offenbar hat sie sich in unglückliche Beziehungen zu Männern verwickelt, was die Ursache ihrer Depression ist: eine Liaison endete mit dem Tod eines Renée nahestehenden Jungen. Auf ungeklärte Weise rächte sich Renée an einem ihrer früheren Liebhaber: die in der unmittelbaren Vergangenheit liegenden Ereignisse lassen die junge Frau am Leben verzweifeln und münden in den Selbstmordversuch, von welchem sie von Muriel, der Leiterin eines Schulheims und Rainers Mutter¹⁵⁷, abgebracht wird.

Renée tritt auch in dem Roman *Michaela* (1959) auf, in welchem sie bereits als Rainers Frau und die Mutter von zwei Kindern dargestellt wird. In *Michaela* heißt es, dass Renée im Elsaß geboren wurde und dass ihre Eltern tot sind: ihr Vater, ein deutscher Forstbeamter, wurde als französischer Spion im Jahre 1914 von den Deutschen erschossen, ihre Mutter, eine Französin, nahm sich darauf das Leben. Nach dem Tod der Eltern wuchs das Mädchen bei französischen Verwandten mütterlicherseits auf, die sie adoptiert haben. Die Protagonistin ist also deutsch-französischer Herkunft, sie hat auch einen doppelten Namen:

¹⁵⁷ Vgl. das Kapitel zu Muriel.

als Renate Wendeler ist sie in den Urkunden an ihrem Geburtsort eingetragen, und seit der Adoption heißt sie Renée Pélérin. Die Herkunft der Protagonistin, sowie ihr doppelter Name geben zu bedenken, dass Renée auf gewisse Art und Weise aus zwei Persönlichkeiten bestehe. An ihrem Beispiel werden zwei Weiblichkeitsauffassungen gegeneinander ausgespielt: auf der einen Seite ist sie eine alleinstehende, emanzipierte Frau, auf der anderen wird sie zur Ehefrau und Mutter. In der Erzählung *Renée und Rainer* wird die Protagonistin vor allem als eine alleinstehende Frau dargestellt, während sie im Roman *Michaela* als Gattin und Mutter auftritt.

Dass die Erzählung in den Zwanziger Jahren spielt und Renée zunächst als eine allein in einer Metropole (Berlin) lebende Frau gezeigt wird, die zwei Jahre Schauspielschule hinter sich hat, lässt daran denken, dass sie ein Beispiel für die ‚Neue Frau‘ ist. Diesen Schluss untermauert das Aussehen der Protagonistin, die dem Ideal der ‚Neuen Frau‘ entspricht:

[...] sie hatte den Hut abgelegt, und ihr kurzes lockiges Haar ließ sie von fern wie einen Knaben erscheinen. Den Kopf in die Hand gestützt und eine Zigarette nach der anderen in die Sommerluft blasend, dachte Renée fortwährend an Rainer [...] (R. S. 62).

Auch später als die Gattin Rainers gleicht Renée der schlanken und sportlichen ‚Neuen Frau‘:

Was Renées Aussehen betrifft, so macht es mir gar nichts aus, festzustellen, daß sie fast auffallend gut aussah¹⁵⁸, groß und schlank und – obgleich sie ebenso wie Michaela nahe an vierzig Jahre alt war – irgendwie jünglingshaft wirkte, was durch die sportliche Art, in der sie sich kleidete, noch unterstrichen wurde (M. S. 305).

Nichts desto weniger scheint die Schauspielerin eine Befürworterin der ‚neuen Ethik‘ zu sein, worauf ihre früheren Liaisons verweisen. Bemerkenswert ist, dass sie von Muriel am Anfang ihrer Bekanntschaft als „eine Amazone“ (M. S. 254) bezeichnet wird, wobei Muriel diese Bezeichnung in Bezug auf Renée auch in einem anderen Kontext verwendet, auf den noch eingegangen wird. Es soll hier festgehalten werden, dass dieser Ausdruck in dem Roman *Michaela* gebraucht

¹⁵⁸ Obwohl sie „auffallend gut aussieht“, lassen sich in ihrem Gesicht „verräterische Züge einer unbestimmbaren Schwäche“ (M. S. 305) beobachten. Diese Schwäche gibt zu bedenken, dass die Protagonistin nicht als das Ideal der Frau gelten kann. Darüber hinaus lässt sich dieser Gesichtszug als eine Vorausdeutung ihres künftigen Schicksals verstehen: denn Renée vermag es nicht, über den für sie damals offensichtlichen Tod ihres Mannes (Rainer wurde von der Gestapo verhaftet) hinwegzugehen – in Verzweiflung nimmt sie sich das Leben, obwohl sich letzten Endes erweist, dass ihr Mann lebt.

wird, wo explizit auf die Theorie J. J. Bachofens eingegangen wird¹⁵⁹. Dies scheint in diesem Zusammenhang kein Zufall zu sein: Bedenkt man nur, dass eine Amazone laut Bachofen die „Feindin dauernder Verbindung“ (B. S. XXVII) ist und das Amazonentum in der Entwicklung der menschlichen Zivilisation eine Zwischenetappe zwischen dem zügellosen Hetärismus und der Gynaikokratie darstellt, so scheint Renée eine Amazone im Bachofenschen Sinne zu sein: eine Frau, die ihre sexuelle Emanzipiertheit genießt.

Diese fortschrittliche Auffassung des Erotischen führt freilich in dem Leben der Protagonistin Orientierungslosigkeit und Verwirrung herbei; ihre völlige Hingabe an das Triebhafte wird als die Ursache ihres Untergangs dargestellt. Wie bereits erwähnt, wurde Renée von Muriel an einem Selbstmord gehindert, darüber hinaus wird Renées sexuelle Hemmungslosigkeit ausdrücklich als „Un-sinn“ bezeichnet:

Auch das, was in jenen Erlebnissen beschlossen war, der Un-Sinn der gelösten Sinne, die ganze Wanderung durch die Höllenkreise der Leidenschaft, das Spiel zwischen Zeugung und Tod, – es war gestaltlos geworden, hatte seine dämonische, wahnwitzige Wichtigkeit eingebüßt und nichts mehr mit ihr selber zu tun (R. S. 17).

In Renées Verfallensein an die Sinnlichkeit manifestiert sich offenbar die Überzeugung Ina Seidels von der Verstrickung des Menschen in das Fleischliche und von dem Gefangensein im Körper: ähnlich Cornelia aus *Das Wunschkind* muss sich Renée von ihrer Triebhaftigkeit lösen, um eine Entwicklung durchzumachen, die ihrem Leben einen Sinn geben würde. Die Notwendigkeit dieser Entwicklung legt ein visionärer Traum nahe, den Renée bei der ersten Begegnung mit Rainer hat. In ihrem Traum sieht sich Renée zusammen mit Rainer in einer Kirgisenjurte sitzen und eine Mahlzeit zu sich nehmen. Die Frau und den Mann überkommt das Bewusstsein, dass

im Hintergrund des Zeltes eine Dritte sich befand, – eine Dritte sich erhob wie eine Säule aus Rauch, aus der Muriels Augen blickten wie Sterne, aus der Muriels Stimme sprach: „Der Tod ist ein schwarzes Kamel, das vor jeder Tür niederkniet. Der Tod ist ein Freund und Befreier“ (R. S. 52).

Sowohl Renée als auch Rainer sind also füreinander bestimmt, wobei sie eine ähnliche Wandlung durchmachen müssen, d. h. den Tod als „Freund und Befreier“ akzeptieren – sie müssen folglich einen Teil ihres Selbst absterben lassen. Im Falle von Rainer ist es die kranke Abhängigkeit von seiner Mutter, im Falle Renées ist es ihre bisherige, richtungslose Existenz und die Determiniertheit durch das Körperliche.

¹⁵⁹ Worauf bereits in dem Kapitel zu Bachofen verwiesen wurde.

Dass die bisherige Existenz der Protagonistin nicht das wirkliche Leben war, dass sie einen anderen Weg einschlagen soll, wird in der Erzählung auch mit Hilfe von Symbolen zum Ausdruck gebracht. Bei der Besichtigung eines Schlosses in Italien sieht sich Renée einige seltsam anmutende Fresken an:

Jener priesterliche Greis im Saturnzeichen des Steinbock, – ist es nicht Paladin? Die Fürstin mit dem Knaben im Stier, – Muriel mit Rainer? Wer waren die beiden im Hause der Waage, Jüngling und Mädchen, gehalten in Blick und Gebärde wie Schlafwandelnde, zur Rechten und Linken der über dem im Gleichgewicht ruhenden Zeichen schwebenden mütterlichen Gottesfrau? (R. S. 178).

Es ist markant, dass das Mädchen Renée und der Jüngling Rainer im „Hause der Waage“ stehen, was auf das zwischen ihnen herrschende Gleichgewicht und Verständnis verweist. Sie werden ebenfalls als „Schlafwandelnde“ bezeichnet, was nahelegt, dass sie zum wirklichen Leben erst noch aufwachen müssen und dass ihre bisherige Existenz keine bestimmte Richtung hatte.

Nichts desto weniger markiert bereits der Vorname der Protagonistin den ihr vorbestimmten Umbruch; denn Renée bedeutet so viel wie die Neugeborene¹⁶⁰. Dieser Umbruch in ihrem Leben erfolgt dank der Vermittlung Muriels: Renée wird von Muriel als eine Schreibkraft angestellt und von ihrem bisherigen Leben getrennt. Der Aufenthalt der Protagonistin in einem abgelegenen Kloster, wo sich Muriels Schule befindet, lässt sich als ein radikaler Bruch mit ihrer bisherigen, großstädtischen Existenz verstehen. Der Aufenthalt in dem Kloster suggeriert folglich die Abwendung Renées von der falsch verstandenen Erotik, das Absterben der überspannten Sinnlichkeit.

Die nächste Stufe der Entwicklung der Protagonistin bildet die Absage an ihre egozentrische Haltung:

Sie hatte bisher niemand gedient als sich selbst, und das hieß: sie hatte alle Tage andere Weisungen erhalten, hatte hundert Dinge begonnen und ebenso viele wieder liegenlassen. Jetzt, da jener launenhafte, richtungslose Tyrann zerfleischt, gerädert und für eine Weile vertilgt und ausgeschaltet war, schien es wunderbar wohltätig, sich der sanften Stetigkeit dieses fremden [Muriels] Willens zu überlassen (R. S. 24).

Da die Protagonistin von ihren schlechten Neigungen befreit wurde, wird ihr jetzt die Möglichkeit gegeben, sich in der Rolle der Ehefrau und Mutter zu bewähren. Kennzeichnend ist dabei, dass sie dank dem Aufenthalt in dem Kloster und dank ihrer Ehe „von einer Neigung zu schweren Depressionen geheilt“ wird (M. S. 305). Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass Renées Abstreifen der Rolle der emanzipierten Frau und die Akzeptanz der Rolle der Ehefrau eine Art

¹⁶⁰ Vgl. H. FROS, F. SOWA: *Księga imion i świętych*. Kraków 2004, tom 5, S. 60.

Heilung des Weiblichen bewirkt¹⁶¹, wodurch diese Entwicklung der Protagonistin einen eindeutig positiven Charakter erhält.

Renées Veränderung entpuppt sich jedoch als nicht vollkommen; denn sie vermag es nicht, der wichtigsten Aufgabe, der Mutterrolle, gerecht zu werden. Ihre Tochter betrachtet die Protagonistin wie ein fremdes Kind, auch zu ihrem Sohn hat sie kein inniges Verhältnis. Der Sohn ist ihr nur deswegen wichtig, weil er „ein Stück von Rainers Leben“ (M. S. 284) ist. Was die Kinder und die Mutterschaft angeht, so hat sie „das alles nicht so pathetisch erlebt“ (M. S. 284). Für sie ist die Ehe wichtiger als die Mutterschaft: „[Rainer] kann aber nicht verlangen, daß ich ihn aufgebe, [...] denn ich bin nur durch ihn ihre Mutter und bin in erster Linie seine Frau“ (M. S. 285). Renée behauptet darüber hinaus, „sie sei vielleicht gar keine „richtige“ Mutter“ (M. S. 302).

Aber auch in ihrer Beziehung zu Rainer macht sich ein ‚unerwünschter‘ Zug bemerkbar, der ein Echo der früheren Existenzweise der Protagonistin zu sein scheint:

Ihre Bindung an ihren Mann hatte etwas Blindes und Triebhaftes; sie war ihm, da er nicht zurückkam, gefolgt, wie gewisse Tiere der Spur eines verlorenen Gefährten folgen, um ihn zu befreien, mit ihm zu sterben oder ihn zu rächen [...] (M. S. 302).

Renée handelt gegen den Willen Muriels, indem sie England verlässt und in die Schweiz fährt, um so näher ihrem in Deutschland verschollenen Mann zu sein. Sie will sich unbedingt in seiner Nähe befinden: „Es stand mehr als Trotz dahinter, es lag etwas Fanatisches, fast Manisches darin, das in sonderbarem Kontrast zu ihrem schwachen Untergesicht stand“ (M. S. 616). Renées Gefühl für ihren Mann hat offenbar etwas Triebhaftes: diese Triebhaftigkeit ist ein Merkmal ihres Wesens, das sie trotz der durchgemachten Entwicklung nicht völlig verdrängen konnte. Ihre ursprüngliche Natur siegt über die Protagonistin und führt auch ihren Untergang herbei: da ihr der Mann alles ist, bedeutet sein Tod auch ihren Tod.

Die Entwicklung der Protagonistin wird letzten Endes in Frage gestellt:

Als ich dich wiedersah, Kind, schienest du mir fast rätselhaft unverändert – in deiner Schlankheit, deinen tänzerischen Bewegungen, mit deinem Ausdruck einer verträumten jungen Amazone, die sich unter die Menschen verloren hat und sich nicht zurechtfindet. Ich dachte: da ist sie nun vierzehn Jahre verheiratet, ist zweimal Mutter geworden und immer noch dieser Blick über das Nächstliegende hinweg nach dem Horizont... Aber – du *bist* verändert, Renée (M. S. 254).

¹⁶¹ Es lässt sich hier eine Affinität zu den Parolen der gemäßigten Frauenrechtlerinnen feststellen, welche sich für die Ehe als Garant der Sittsamkeit und Anständigkeit einsetzten. Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

Mit dieser Aussage will sich Muriel selbst von der Wahrheit ihrer Annahme, dass Renée tatsächlich eine Entwicklung durchgemacht habe, überzeugen. Sie muss jedoch einsehen, dass ihr „Erinnerungsbild“ (M. S. 254) an Renée verfälscht ist: im Gespräch mit der Schwiegertochter gibt sie zu, dass sie sich „von jeher eine falsche Vorstellung von [Renée] gemacht hätte [...]“ (M. S. 255) und dass sie „der Suggestion, die von [Renées] Erscheinung, [ihrem] Auftreten ausging“ (M. S. 256) erlag. Es ist markant, dass Renées vermeintliche Entwicklung als ein Spiel entblößt wird, worauf sie selbst verweist, indem sie Muriel an die zwei Jahre der Schauspielschule erinnert, die sie hinter sich hat. Die Veränderung der Protagonistin entpuppt sich demgemäß als eine Art ‚Täuschungsmanöver‘ – Renée habe im Grunde eine weitere Rolle geschickt gespielt, was ebenfalls der Erzähler Jürgen Brook zur Sprache bringt:

Die Sicherheit und Haltung, über die Renée verfügte, [...] waren eher anerzogen als innerlich begründet; sie war einmal durch die Schule der Bühne gegangen und wußte um den Selbstschutz, den eine gut beherrschte Maske verleiht (M. S. 304).

Die Protagonistin ist eine Schauspielerin geblieben. Dazu war sie von ihrer Natur und Herkunft prädestiniert, die stärker als Muriels Erziehungsversuche¹⁶² waren:

Menschen, die wie du durch ihre Herkunft bis in ihren Gesichtsausdruck und ihre Art, sich zu bewegen, von Erziehung und Tradition geprägt sind, sind solchen Fehlschlüssen [dass sie sich verändert haben – N.N.M.] vielleicht immer ausgesetzt... (M. S. 256).

Diese ‚schauspielerische‘ Weiblichkeit wird von der Autorin Ina Seidel nicht begrüßt: aufschlussreich ist in diesem Kontext die Tatsache, dass die Protagonistin Selbstmord begeht, aber auch die Suggestion, dass ihre Selbstzerstörung durch die Erlebnisse in der Kindheit auf gewisse Weise „vorprogrammiert“ war (vgl. M. S. 931). Renée steht auf diese Weise für eine selbstzerstörerische Weiblichkeit: Die von ihr durchgemachte Entwicklung, auch wenn sie nur ein Schein war, verweist darauf, dass sich das Schicksal einer Frau vor allem in den Rollen der Ehefrau und Mutter zu verwirklichen habe.

¹⁶² Es ist beachtenswert, dass Muriel eine Niederlage erleidet, indem sie Renée ihrer mütterlichen Einwirkung unterziehen will: eine ähnliche Niederlage verzeichnet Cornelia, deren Mütterlichkeit ihre angenommene Tochter Delphine nicht erreicht.

3.3.2.4.

Über die „Verkümmerung“ des Mütterlichen:
die Schwestern Brömse in *Brömseshof*

In dem Roman *Brömseshof* (1928) tauchen neben der zentralen Figur der Mutter auch alleinstehende Frauen auf: es sind die Schwestern des Helden, des heimgekehrten Soldaten Conrad Brömse, die während seiner Abwesenheit die Verwaltung des Bauernhofs übernahmen.

Die Schwestern Brömse sind als Nebengestalten konzipiert – von besonderer Wichtigkeit für die Handlung sind dabei die zwei Schwestern Johanne und Sophie.

Johanne Brömse ist die Stiefschwester von Conrad – zusammen mit Sophie hat sie das Sagen auf dem Hof. Statt einen Inspektor einzustellen, verwaltet Johanne selbst das Gut, sie ist auch für das eingestellte Personal zuständig. Dank ihr und den anderen Schwestern erlebt der Hof eine wirtschaftliche Blüte: „Ja, das ist eben Johanne. Tüchtig ist sie ja, da muß man ihr lassen. Seit sie freie Hand hat, geht alles wie nach der Schnur. Und die Leute hängen an ihr...“ (BR. S. 29).

Auch Sophie Brömse ist Conrads Stiefschwester, auf dem Gut ist sie für die Finanzen zuständig.

Beide Frauen haben keine Kinder und sind nie eine Ehe eingegangen. Von ihrem Bruder Conrad werden sie als „kinderlose alte Jungfern“ (BR. S. 129) bezeichnet. Ihr Leben verbringen sie auf dem Hof, ihre ganze Kraft widmen sie der Arbeit. Wie das Ende des Romans suggeriert, werden die Schwestern den Hof nie verlassen und keine eigenen Familien gründen. Dabei ist es vor allem Johanne, die besonders an dem Gut hängt. Sie sagt:

[...] böte man Sophie ein Gut, das mehr einbrächte wie Brömse, zum Tausch, – sie besänne sich nicht, – sie ließe alles fahren! Ich würde bleiben, und wenn der Hof noch einmal so arm würde wie er nach meines Vaters Tode gewesen ist. Ich würde lieber auf Brömse verhungern, als anderswo leben (BR. S. 181).

Johannes Anhänglichkeit an den Hof geht mit ihrer weiblichen Eigenart einher, welche durch eine besonders starke Bindung an die Natur charakterisiert ist:

[Johanne] ist mit jedem Acker, mit jedem Baum, mit jedem Tier wie verwachsen. Sie war es immer, aber seitdem sie die große Arbeit tut, kennt sie gar keinen Unterschied mehr zwischen sich und dem Hof (BR. S. 79).

Die Naturverbundenheit der weiblichen Figur wird dabei vorzugsweise als Zugehörigkeit zur Erde dargestellt:

Wenn ich [Johanne] abends im Bett liege, schlafe ich gleich ein, – der Schlaf kommt wie Schnee. [...] Sonst ist es oft sonderbar – ich muß an jeden Flecken

Erde denken, an sein Wachstum und wie ihm das Wasser gerade bekommt, – und ich fühle das Gute und ich fühle das Böse so stark – so – als sei ich es selbst, – ja, da liege ich manchmal bis zum Morgen im Halbschlaf und fühle meinen Körper wie das ganze Land. Es ist alles auf mir und in mir. Und wenn es in der Ernte lange regnet, so daß die Frucht faulen muß, das ist am schlimmsten, – nein, schlimmer noch ist die Hitze und Dürre im Mai. Aber Schnee ist gut (BR. S. 139).

Dem Zitat lässt sich entnehmen, dass der weibliche Körper auf die Zyklen der Natur eingestellt ist: besonders deutlich kommt hier die tiefe Verwurzelung des Weiblichen in der nährenden Erde zum Ausdruck. Johanne lebt aus einer ursprünglichen Einheit mit dem Stofflichen und der Erde, die hier eindeutig die Fruchtbarkeit symbolisiert¹⁶³. Daraus kann man auch ableiten, dass Johanne den Mütterlichkeitsinstinkt besitzt, dass sie bereit wäre, eine Mutter zu werden.

Dank der Verbundenheit mit der heimatlichen Erde könnten die Frauen „fruchtbar“ (BR. S. 130) wirken, was darauf verweist, dass ihnen der Mutterinstinkt in gewisser Weise angeboren ist. Da sie ihn aber nicht entwickeln können, werden sie zum Gegensatz der liebevollen und zärtlichen Mutter – zu „harten Jungfern“: „Ihre [Conrads] Schwestern gaben sich von jeher herbe und nahezu schroff, es bedurfte wohl ganz besonderer Führung, um den Schatz von Mütterlichkeit und Wärme, der in ihnen ruht, zu befreien“ (BR. S. 128). Die Mütterlichkeit ist folglich eine in der Frau ruhende Potenz, eine besondere Veranlagung, die jedoch entdeckt und entfaltet werden muss. Da die Schwestern Brömse diese Potenz eigentlich verkümmern lassen, wirken sie „herbe und nahezu schroff“. Es drängt sich hier die Behauptung auf, dass die Absage an die Mütterlichkeit den Verlust des ‚Weiblichen‘ herbeiführt. Insbesondere an Johanne fällt es auf, dass sie als Frau überhaupt nicht ‚weiblich‘ wirkt: Sie ist „groß, hager“, hat ein „Gesicht, dessen Formen groß aus einem edlen rötlichen Holz geschnitzt schienen“ (BR. S. 32); „[...] sie, die alte Jungfrau, dieses große ergrauende Mädchen mit den ungeschickten, hageren Gliedern [...]“ (BR. S. 180). Das Äußere Johannes lässt somit vermuten, dass sie als Frau unglücklich ist, weil sie ihrer ursprünglichen Bestimmung, (mütterlich) zu lieben, nicht gerecht werden konnte:

[...] es war jung, das Gesicht, und seine Züge von des Lebens Erfüllung gleicherweise gesegnet, wie von frühem Entsagen gekräftigt. In dem Antlitz, das Conrad sah, waren die äußeren Züge beinahe die gleichen, aber der Bildhauer, der daran gearbeitet, hatte sie einfach gelassen, fast roh. Die Seele, ja, diese Bildnerin, die dahinter stand, drückte mit diesen Zügen nichts aus, als ein in sich selber unbeholfenes, großes Verlangen zu lieben, und die unentrinnbare Schwermut verlorener Jugend und einsamen Alterns (BR. S. 182).

¹⁶³ Worin man auch eine Anspielung auf die Bachofenschen Thesen sehen kann.

Die Schwestern wirken kennzeichnenderweise „verdrossen Sophie, schwermütig Johanne [...]“ (BR. S. 130). Die Frauen auf Brömseshof gönnen sich kein Vergnügen, Tag und Nacht arbeiten sie in der Wirtschaft oder widmen sich dem sozialen Dienst: „Die Strickschule für die Dorfkinder, die Spinnstube für die jungen Mädchen, der Frauenverein für die Mütter [...]“ (BR. S. 127) erfordern einen ständigen Einsatz ihrer Kräfte. Trotz aller dieser Beschäftigungen können die Brömse-Frauen kein Glück finden; auch wenn dank ihnen der Hof eine wirtschaftliche Blüte erlebt, ändern sie ihre ‚harte‘ Lebensweise nicht.

Die auf Brömseshof verwirklichte ‚Weiberherrschaft‘ mutet trübsinnig und bedrückend an. Die Frauen, die die bisher dem Manne vorbehaltenen Pflichten und Arbeiten übernommen haben, müssen dafür auf die Selbstverwirklichung in der Mutterrolle verzichten. Dass ihnen dieser Schritt zum Verhängnis wird, suggeriert außerdem das Ende des Romans, das den Untergang des Bauernhofes ankündigt. Bedenkt man, dass der Text im Jahre 1928 veröffentlicht wurde, so könnte man darin eine indirekte Kritik der Autorin Ina Seidel an der gesellschaftlichen Stellung der Frau in der Weimarer Republik erblicken. Der durch den Ersten Weltkrieg beschleunigte Einsatz der Frauen in den bislang männlichen Domänen wird von Seidel allem Anschein nach als eine beunruhigende Entwicklung wahrgenommen, welche für die Frau nur negative Folgen haben kann: Wie am Beispiel der Schwestern Brömse gezeigt, kann die Übernahme der männlichen Aufgaben, eine nicht „wesensgemäße Arbeitsteilung“¹⁶⁴, nur noch die Entfremdung der Frau von ihrer wahren Natur, die im Mütterlichen liegt, herbeiführen¹⁶⁵.

3.3.2.5.

Die Weberin Melitta in *Sommertage*: zur weiblichen Bestimmung zur Sitte

Melitta ist die Hauptfigur der sich lediglich einige Tage abspielenden Erzählung *Sommertage* (1929)¹⁶⁶. Gleich zu Beginn der Geschichte wird sie als ein einsames und armes Mädchen dargestellt, das auf sich selbst angewiesen in einer Großstadt lebt:

Zu jener Zeit war Melitta ganz allein in der großen Stadt und hatte nichts als ihre mühselige Arbeit, ihren einsamen Schlaf und ihren alten Freund, mit dem sie täglich eine Stunde auf einer Bank in den Anlagen plauderte. Das war we-

¹⁶⁴ H. LANGE: *Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau* (1896/97). In: *Helene Lange und Gertrud Bäumer...*, S. 92.

¹⁶⁵ Mit dieser Behauptung sind ebenfalls die gemäßigten Frauenrechtlerinnen aufgetreten. Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

¹⁶⁶ Bereits 1913 entstanden.

nig genug, und es ist nicht erstaunlich, daß sie sehr oft traurig war, denn sie kam sich von der ganzen Welt verlassen vor und hatte niemand, den sie lieben konnte¹⁶⁷.

Melitta ist eine Weberin, die von dem Verkauf ihrer Erzeugnisse lebt. Das so verdiente Geld reicht ihr gerade noch, um zu überleben. Dank den täglichen Begegnungen mit dem alten Freund, von dem sie denkt, dass er ein verarmter Kavalier sei (vgl. D. S. 6), kann das junge Mädchen zumindest für eine Weile den grauen Alltag und ihre Sorgen vergessen. Obwohl sie nicht einmal den Namen ihres Gesprächspartners kennt, behandelt sie ihn wie einen Freund, dem sie sich anvertrauen kann. Da der Freund eine Reise antreten muss, bittet er das Mädchen, dass sie während seiner Abwesenheit seinen Rosengarten pflegt: eine Aufgabe, die er seinem leichtsinnigen Neffen Mosjöh Fridolin nicht überlassen könnte. Melitta nimmt den Vorschlag mit Dankbarkeit an – diese Entscheidung soll ihr Leben unwiderruflich verändern.

In dem bizarr anmutenden Haus ihres Freundes, das „wie verzaubert hinter hohen Gartenmauern schlief“ (D. S. 13), entdeckt Melitta ein ebenso merkwürdiges Bild, das Porträt eines jungen Mannes. Von Anfang an fühlt sich das Mädchen von dem Bild seltsam angezogen; sie hat sogar den Eindruck, als ob es leben würde.

Eines Tages, als Melitta in dem Rosengarten beschäftigt ist, taucht plötzlich in ihrer Nähe ein Mann auf, der dem Knaben aus dem Bild ungewöhnlich ähnelt: es ist Fridolin, der Neffe des Hausbesitzers. Das Mädchen und der Junge treffen sich von nun an täglich in dem Haus des alten Freundes, der Rosengarten wird zum Schauplatz einer sich langsam entwickelnden Liebesbeziehung. Mit der steigenden sommerlichen Hitze werden die Gefühle der jungen Leute immer intensiver: an einem Tag vor Gewitterausbruch erreicht die gegenseitige Anziehung ihren Höhepunkt. Doch die plötzliche Rückkehr des alten Freundes lässt die beiden Liebenden einander nicht näherkommen – mit dem Ausbruch des Gewitters wird symbolisch der Liebe ein Ende gesetzt. Fridolin verschwindet auf ungeklärte Weise und Melitta nimmt das Geschenk ihres alten Freundes an, eine Fahrkarte, dank welcher sie jene Orte besuchen kann, nach denen sie sich schon seit langem gesehnt hatte. Die Protagonistin kehrt nicht in die Großstadt zurück; „auf ein anderes Arbeitsfeld“ (D. S. 51) berufen, ändert sie ihren Wohnort.

Ähnlich wie die Erzählung *Spuk in des Wassermanns Haus* spielt sich die hier skizzierte Geschichte vor einem phantastischen Hintergrund ab. Die Motive des einsam stehenden, sonderbar anmutenden Hauses und vor allem des ‚lebendigen‘ Bildes rücken den Text in die Nähe des Bedrohlich-Phantastischen¹⁶⁸.

¹⁶⁷ I. SEIDEL: *Sommertage. Zwei Erzählungen*. Heilbronn 1973, S. 5. Bei Zitaten aus der Erzählung wird die Seitennummer mit der Sigle D im laufenden Text in Klammern angegeben.

¹⁶⁸ Auch in dieser Erzählung bemüht sich die Autorin, eine phantastische Geschichte im klassischen Sinne zu erzählen: der Leser wird jeweils mit zwei Erklärungen der ungewöhnlichen

Das Phantastische bildet indes nur den Hintergrund der hier dargestellten Liebesgeschichte, infolge deren die Protagonistin eine Wandlung erlebt. Das kurze Liebesglück lässt sie in ihrem Leben einen neuen Sinn finden.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass sich bereits in diesem frühen Text die Überzeugung Ina Seidels zu manifestieren scheint, dass das weibliche Liebesempfinden vor allem ein geistiges, von körperlichen Neigungen befreites Gefühl sein sollte. Es scheint kein Zufall zu sein, dass in dem Moment vor der letzten Hingabe Melittas an ihren Geliebten ein Gewitter ausbricht, das die Liebenden auseinandergehen lässt. Darüber hinaus suggeriert die Figur eine solche Auslegung selbst:

Und wenn sie einst geglaubt hatte, Liebe sei nichts wert, wenn man sie dem anderen nicht zeigen könnte, so fand sie jetzt den wehmütigen Glauben, daß es genug sei, nur voneinander zu wissen, wenn man sich lieb hätte, und daß dies Wissen und Gedenken mehr sei als gegenseitiger Besitz. So dachte sie auch an Fridolin, als an ihren lieben Bruder, ihr eigen von Anbeginn in Ewigkeit, den sie wiedergefunden und wieder verloren hatte – vielleicht um jenes dunklen Abends willen [als das Gewitter losbrach – N.N.M.] (D. S. 52).

Das Gefühl Melittas zu ihrem Geliebten verwandelt sich folglich in ein platonisches Gefühl, das eindeutig höher bewertet wird als die körperliche Liebe – Melitta sieht das ein und von diesem Moment an gewinnt ihre Existenz an Wert.

Dabei ist nicht zu übersehen, dass die Autorin Ina Seidel das ‚Versagen‘ der Weberin auf zweifache Weise zu erklären versucht. Zum einen sieht sie den Grund für ihr moralisch nicht richtiges Verhalten in der Realitätsentrücktheit der Protagonistin: Melitta lebt nämlich „abseits der Welt“ (D. S. 10). „Ihr Herz war voller Bitterkeit gegen das, was sich ‚die Welt‘ nennt, und hatte nichts als Gleichgültigkeit für alle Vorschriften der Gesellschaft“ (D. S. 11). Dank dem Erlebten kann die Protagonistin dem grauen Alltag entfliehen: Die Begegnungen im Rosengarten erlebt sie wie im Traum, es ist ein Zustand ungestörten Glückes: „Vergessen der Tod und alles Leid des Einsamwerdens, ausgelöscht die Erinnerung an unendliche, dunkle Arbeitsstunden, an Mühsal und Verzweiflung und trostlose Müdigkeit“ (D. S. 35).

Zum anderen ist es bedeutend, dass sich in der Gestalt der Weberin bestimmte ‚unerwünschte‘ Züge bemerkbar machen, die sie in die Nähe der anderen Seidelschen Frauen rücken, welche alleinstehend in einer Großstadt leben. Zu ihrem prägenden Merkmal wird ihre Heimatlosigkeit, die fehlende Verwurzelung in der mütterlichen Erde:

Ereignisse konfrontiert. Eine bestimmte Erzählstrategie erzeugt den Effekt der Doppeldeutigkeit des Dargestellten, zum letzten Endes nicht geklärt wird, ob sich die Protagonistin in einen wirklich existierenden schönen Jüngling verliebt hat oder ob es sich vielmehr um die Begegnung mit einem Geist handelte.

In allem, was sie taten, der alte Mann und der Knabe, lag neben einer gewissen Grandezza so viel Achtung vor der Frau, daß es dem *heimatlosen, verwehten* [die Hervorhebung kommt von mir – N.N.M.] Geschöpf unendlich wohlthat (D. S. 32).

Darüber hinaus empfindet Melitta das „hoffnungslose Verlangen in die Ferne“ (D. S. 8) – gleich der Tänzerin Tatjana aus *Sterne der Heimkehr* und der Kaba-rett Tänzerin Andrea aus *Der vergrabene Schatz* ist sie nirgends beheimatet, ihr Wesen scheint von der Leichtigkeit einer Tänzerin zu sein. Und in die Nähe der gleichnamigen Melitta aus *Spuk in des Wassermanns Haus* stellt die Weberin Melitta ihre Verwandtschaft mit der Pflanzenwelt: „Melitta, Melitta?“ – ‚Vielleicht heißt es Honigblume,‘ fuhr er [Fridolin] dann fort. ‚Honig ist in dem Namen verborgen, und das würde ja ganz gut passen.‘“ (D. S. 36). An einer anderen Textstelle heißt es: „[...] ihr selbst war zumute wie einer Pflanze, die sich der Sonne hingibt und so viel Licht und Wärme trinkt, als sie nur fassen kann“ (D. S. 38). Ähnlich wie im Falle der zweiten Melitta, der Tochter des Wassermanns, wird in dieser Erzählung das Adjektiv „klein“ auffallend oft in Bezug auf die Protagonistin verwendet: die Formulierung „die kleine Melitta“ (D. S. 14) scheint hier eine gewisse Kindlichkeit und Hilfslosigkeit der weiblichen Figur nahezulegen. Diese eigenartige Beschaffenheit der Protagonistin suggeriert außerdem das folgende Zitat: „Wer die kleine Melitta nicht ganz gut kannte, nannte sie manchmal hochmütig, und daran mochte etwas Wahres sein. Gewiß aber war sie ebenso schüchtern wie hochmütig“ (D. S. 17).

So wundert es nicht, dass Melitta anfänglich bereit ist, sich auf eine Beziehung einzulassen, die einen Verstoß gegen die Normen der Moral bedeuten würde – kennzeichnenderweise wird sie jedoch vor dieser ‚Entgleisung‘ gerettet. Man könnte die Behauptung aufstellen, dass nach Aussage dieser Erzählung eine Frau ihre Würde immer zu bewahren hat, auch wenn sie ein schweres Schicksal durchmachen muss. So wird sie zur Hüterin des Ethischen, und dabei wird sie ihrer weiblichen Natur gerecht, die sie zu dieser Aufgabe besonders prädestiniert¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Diese Berufung der Frau betonen insbesondere Helene Lange und Gertrud Bäumer. Die These von der moralischen Überlegenheit der Frau wird auch in dem Roman *Lennacker* bestätigt: Die moralisch Überlegene ist z. B. Rosina Lennacker, die Frau des Pfarrers Justus Erdmann Lennacker, welcher versucht, sich aus Angst vor der Obrigkeit seiner moralischen Verpflichtung zu entziehen und unschuldigen und armen Menschen seine Hilfe zu verweigern. Während der Pfarrer als Mensch scheitert, wird die Frau zur Bewahrerin des Humanen: sie eben zeigt sich stark genug, um ihren Prinzipien treu zu bleiben, auch um den Preis des eigenen Wohlergehens. Da sie auf ihrem humanen Standpunkt beharrt, können die scheinbar unumgänglichen Hindernisse beseitigt werden. Dank ihr sieht Lennacker seinen Fehler ein, weil „die ewige Weisheit sich wieder einmal Rosinas bedient“ hatte. (I. SEIDEL: *Lennacker. Das Buch einer Heimkehr*. Stuttgart 1985, S. 446.)

3.3.2.6.

Die Frau als Hüterin der Moral: *Legende der Fina*

Legende der Fina (1929) ist ein kurzes Prosastück, das sich durch seine formale Ausgestaltung deutlich von Ina Seidels anderen Erzählungen abhebt. Während die Autorin in ihren meisten Texten eine realistische Darstellungsweise bevorzugt¹⁷⁰, tritt in *Legende der Fina* das Prinzip der Wahrscheinlichkeit des Dargestellten deutlich in den Hintergrund. Wie der Titel des Textes selbst suggeriert, handelt es sich hier mehr um eine Legende als um eine wirkliche Geschichte: die Zeit der Handlung wird nicht näher bestimmt, als Schauplatz wird nur „San Gimignano...“¹⁷¹, eine Stadt in der Toscana, genannt.

Der literarischen Gattung der Legende zufolge kommt in dem Text auch das Wunderbare und Geheimnisvolle zum Vorschein¹⁷². Die Hauptfigur trifft z. B. einen rätselhaften Wanderer, sie selbst verfügt auch über ungewöhnliche Eigenschaften – Fina zieht Tiere an, die sich ihr ohne Angst nähern.

Darüber hinaus ist nicht außer Acht zu lassen, dass sich die Erzählweise des Textes der eines biblischen Gleichnisses nähert: das hier dargestellte Geschehen ist mehr symbolisch als wörtlich zu verstehen¹⁷³, deswegen kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die Geschichte der Fina bestimmte ethische Grundsätze vermitteln und nicht so sehr das Schicksal einer konkreten Gestalt versinnbildlichen soll.

Mit einer nach den Gleichnissen aus dem Neuen Testament stilisierten Sprache wird das kurze Leben einer Hirtin, die zur Tänzerin wird, beschrieben. Dabei lassen sich in dieser Schilderung ihres Lebensganges verschiedene Stationen erkennen: In dem Moment, als Fina zum ersten Mal einen Jungen küsst, geht auch symbolisch ihre Kindheit zu Ende. Das Mädchen verlässt ihre Heimatstätte in den Bergen und zieht in die Welt hinaus. Sie kommt in „eine große Stadt“ (I. S. 141) und hält sich bei einem Mann namens Mario auf, für den sie tanzt. Nach einiger Zeit geht sie wieder in die Welt hinaus und lebt nur noch von ihrem Tanz. Allmählich schließen sich ihr immer mehr junge Männer an, die ihr „dienen“ (I. S. 142). Als jedoch einer von ihnen sie „zum Weibe beehrte, hieß sie ihn gehen. Und er ging und stürzte sich in das Meer“ (I. S. 142). Nach dem Tod des Knaben zieht sich Fina in die Berge zurück, wo sie einem geheimnisvollen „Wanderer“ (I. S. 143) dient. Bald verlässt sie jedoch die Berge

¹⁷⁰ Dass dieser Realismus ebenfalls mit dem Phantastischen einhergehen kann, bezeugen die Texte *Spuk in des Wassermanns Haus* oder *Sommertage*.

¹⁷¹ I. SEIDEL: *Legende der Fina*. In: (Dies.): *Der vergrabene Schatz. Drei Erzählungen*. Berlin 1929, S. 139–148, hier S. 139. Bei Zitaten aus dem Text wird die Seitennummer mit der Sigle I im laufenden Text in Klammern angegeben.

¹⁷² Vgl. die Definition der *Legende* in: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA i in.: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1996, S. 123.

¹⁷³ Vgl. das Schlagwort *Parabel* in: *Podręczny słownik terminów literackich...*, S. 203.

und setzt ihre Wanderung fort. Diesmal folgen der Tänzerin „Jünglinge und Mädchen“ (I. S. 144). Auf ihrem Weg begegnet sie wieder dem Wanderer, sie lässt sich freilich von ihm nicht aufhalten. In der um sie versammelten Schar kommt es mittlerweile zu Streitigkeiten. Hass, Zwietracht und Eifersucht auf Fina zersetzen die bisher friedlich existierende Gemeinschaft. Da Fina ihrer Parole „Alle und keiner“ (I. S. 147) treu bleibt und keinem der um sie anhaltenden Männer ihre Gunst erweist, geht die Schar auseinander. Fina hört auf zu tanzen und zu sprechen und wird krank. Sie will nur noch in ihre Heimat zurückkehren. Mit Hilfe einer Freundin lässt sie sich von einem Fremden, der sich als der Wanderer erweist, in die Stadt ihrer Kindheit führen. Dort angelangt stirbt die Hirtin, die letzte Ehre erweisen ihr die einst um sie Versammelten.

Das Schicksal Finas lässt folglich an das eines Heiligen denken: Die Protagonistin wird zur Anführerin von jungen Menschen, die ihr in ihrer Wanderung folgen, sie tröstet die Unglücklichen und Verzweifelten, spendet Rat und Trost. Dabei entfernt sie sich immer mehr von dem Weltlichen, lässt sich nicht an einen Mann binden und bleibt ihrer Jungfräulichkeit treu. Fina stirbt am Ende der Erzählung, mit ihrem Tod verwirklicht sie jedoch ein überpersönliches Ziel: „Und die Sonne schien auf die Hügel, und der Südwind bewegte das Land, und nun liebten alle einander, weil Fina sie alle geliebt“ (I. S. 148). Nichts desto weniger legt es die Autorin selbst nahe, dass Fina eine ungewöhnliche Frau ist, indem sie zum Ort der Handlung das bereits genannte San Gimignano macht: laut dem Heiligenlexikon ist die selige Fina (1238–1253), welche als Jungfrau im Alter von 15 Jahren starb, die Patronin dieser Ortschaft¹⁷⁴.

Es wird auch deutlich, dass sich in dem von Ina Seidel umgedeuteten Lebensgang der Fina eine Entwicklung, die auf eine Vergeistigung ihrer Existenz abzielt, nachzeichnen lässt – auch wenn die Heiligkeit ihr vorbestimmt zu sein scheint; denn bereits als Kind verfügt Fina, wie gesagt, über wunderbare Eigenschaften:

Mehr als das Stumme, das Stille, das Schweigende aber liebte sie die Tiere: denn deren Haut war warm, deren Odem feucht, deren Augen blickten. Und sie liebte vor allem die Vögel, die zu ihr kamen und sich nicht vor ihr fürchteten. Sie öffnete ihr Gewand, und ein Vöglein nahm sie, und seine flaumige hielt sie zart an die eigene, bräunliche, bebende Brust (I. S. 139).

Sie scheint sich aber ihrer besonderen Prädestinierung zunächst nicht bewusst zu sein. In naiver Verbundenheit mit der Natur lebt sie in den Bergen, vom wirklichen Leben abgeschieden. Einen Umbruch in ihrer Existenz führt das Erlebnis

¹⁷⁴ Die Jungfrau Fina (Serafina) sei 1238 in San Gimignano (Italien) geboren. Bereits als Kind habe sie im armseligen Elternhaus klösterliches Leben geführt. Heroisch habe sie Krankheiten und Leiden ertragen. Sie sei im Alter von 15 Jahren gestorben. Ihre letzte Ruhestätte habe sie im Dom von San Gimignano gefunden. Vgl. das Schlagwort *Fina* in: V. SCHAUBER, H. M. SCHINDLER (Hg.): *Ilustrowany leksykon świętych*. Kielce 2002, S. 196.

mit einem Hirtenknaben herbei: während der Knabe auf den gemeinsamen Kuss mit Lachen reagiert und sich von Fina entfernt, „[blieb aber Fina], und auf die Grasnarbe drückte sie schauernd den glühenden Mund“ (I. S. 141). Dass Fina in der Folge ihre Heimat verlässt und in „dem braunen Kittel der Hirtin, der zum Kittel der Pilgerin ward“ (I. S. 141), in die Welt hinauszieht, lässt sich als eine Voraussage ihrer Ablehnung des Erotischen lesen. Diese Schlussfolgerung wird schon bald bestätigt: obwohl sich Fina für eine Weile bei einem Mann aufhält, für welchen sie tanzt, verlässt sie auch ihn und setzt ihre Pilgerung fort:

Als der Mond wieder schmal war, legte Fina die silbernen Gewänder ab, die Mario ihr gegeben hatte, und tat ihren braunen Kittel um. Und Mario küßte ihr die Hände und sprach: ‚Du kehrst nie wieder‘. Und Fina ging in die Welt, und ihr Herz war gelöst, und sie leuchtete von ihm, und wer sie gehen sah, der folgte ihr, und wen sie ansah, der lächelte, und wen sie berührte, verfiel ihr. Und die Jünglinge kamen und dienten ihr (I. S. 142).

Dass Fina ihre „silbernen Gewänder“ ablegt und wieder den „braunen Kittel“ anlegt, suggeriert ihre Abwendung von dem Materiellen und Weltlichen. Der endgültige Bruch erfolgt freilich in dem Moment, als Fina einen sie begehrenden Jüngling von sich stößt. Man könnte annehmen, dass sie ihre jungfräuliche Würde auf jeden Fall bewahren wolle: ihre Entscheidung treibt jedoch den unglücklichen Jüngling in den Tod.

Um die innere Ruhe zu gewinnen und um sich ihrer Bestimmung klar zu werden, zieht sich die Protagonistin in die Abgeschiedenheit der Berge zurück, wo sie den rätselhaften Wanderer trifft:

Da sah Fina den Wanderer zum erstenmal, und sie erkannten einander über Brot und Wein. Und sie löste ihm die Bänder an seinen Schuhen und wusch ihm die Füße. Der Wanderer aber sprach bis zum Morgengrauen von den Ländern jenseits der Erde. Und Fina zog mit ihm über die Pässe, bis hinauf, wo im Fels kein Baum mehr wurzelt, und wo im Äther der Adler schreit: Dort blieben sie, und sie diente ihm, und ihr Herz wurde still (I. S. 143).

Die angeführte Episode spielt anscheinend auf bestimmte Ereignisse aus dem Neuen Testament an: die Austeilung von Brot und Wein und die Fußwaschung. Über die Bedeutung dieser Szenen äußert sich Otto Betz wie folgt:

[Jesus] hat die Gabe, die Verteilung von Brot und Wein, metaphorisch für eine andere Sache gesetzt, nämlich für Hingabe seines Lebens und für das Anteilgeben an seinem heilbringenden Tod [...]. [D]er Gebrauch von Brot und Wein beim Mahl [ist] ein Hinweis auf das stellvertretende Sterben des Messias¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Vgl. O. BETZ: *Jesus. Der Herr der Kirche. Aufsätze zur biblischen Theologie II*. (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 52.) Tübingen 1990, S. 241.

Eine ähnliche Funktion hat laut Betz die Fußwaschung, die Anteil an Jesus gebe, der für die Seinen in den Tod gehe¹⁷⁶. Darüber hinaus handele es sich bei der Fußwaschung mehr um die innere als um die äußere Reinheit¹⁷⁷. In diesem Sinne ist die angeführte Episode aus der *Legende der Fina* symptomatisch: die Tänzerin muss einen ähnlichen Weg wie Christus gehen, ihr Leben für die Ihren aufopfern.

Dabei ist es kennzeichnend, dass sie es ist, die dem Wanderer die Füße wäscht, ihr selbst müssen die Füße nicht gewaschen werden. Diese Konstellation gibt zu bedenken, dass Fina die innere Reinheit bereits besitzt und keinen weiteren Läuterungsprozess durchmachen muss. Diese Makellosigkeit ist folglich die bereits erwähnte jungfräuliche Würde Finas; dank ihrer Keuschheit nähert sich die Hirtin Christus. Finas Ähnlichkeit zu Christus manifestiert sich ebenfalls darin, dass sie gleich Ihm einem Anderen die Füße wäscht – aber auch nach ihrer Rückkehr aus den Bergen wiederholt sie fast wortwörtlich das Verhalten von Christus: „Fina ruhte mit ihrer Schar in den Olivengärten eines Tals. Und sie saß abseits, und mit einem Weidenstab zeichnete sie die Figuren eines neuen Tanzes auf den Grund“ (I. S. 144). Nichts desto weniger lässt die um die Protagonistin versammelte Schar an die Jünger Jesu denken.

Wichtig ist, dass der Aufenthalt im Gebirge die Beruhigung der Protagonistin herbeiführt: „ihr Herz wurde still“. Allem Anschein nach wird sich Fina in den Bergen ihres Schicksals bewusst: von nun an ist sie bereit, für die Anderen in den Tod zu gehen. Sie akzeptiert ihre Bestimmung und kehrt zu den Menschen zurück, weil sie die „Einsamkeit“ des Wanderers „quält“ (I. S. 143). Dieser Entschluss scheint wiederum darauf zu verweisen, dass Finas Heiligkeit erst dann eine Vervollkommenung erfahren wird, wenn die Tänzerin sie zum Wohle der Anderen verwendet: erst durch den Dienst am Nächsten kann sich Fina bewahren.

Eine Bestätigung für diese These liefert die Schilderung des Tanzes der Hauptfigur:

Und Tina tanzte die Heimkehr vom Tode und tanzte den erblühenden Pflirsichbaum. Und ihr Tanz war mehr als Sprache und mehr als Lied und mehr als die Tafeln der Maler, so daß alle vor Staunen verstummten. Und Fina tanzte jedermanns Herz. Ein Alter aber erhob seine Stimme vor allem Volk und sprach: ‚Gelobt deine Füße und Hände und dein weidenbiegsamer Leib! Denn wie Gottes Gedanken die regenbogenfarbenen Schwingen der heiligen Engel bewegen, so atmen sie im Schreiten deiner Füße, im Spreizen der Finger, im Biegen der Gelenke, in der Schultern Neigung, im Beugen der Knie‘ (I. S. 144).

Dem Zitat kann man entnehmen, dass Finas Tanz eine doppelte Funktion zu erfüllen hat: er ist ein Lob des ewigen Lebens, das stärker als der Tod ist, und

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 19.

¹⁷⁷ Ebd. S. 34.

ein Lob Gottes, der dieses Leben garantiert. Die Protagonistin dient durch ihren Tanz den Menschen, welche dank ihr sich für Gott begeistern, und sie dient auch Gott, der sich ihrer als eines Werkzeuges bedient, was vorzugsweise die Formulierung, dass „Gottes Gedanken“ in Finas Tanz „atmen“, suggeriert. Bedeutsam ist, dass die Tänzerin „vielen das Herz [erlöste]“ und dass sie „der anderen Inbrunst vor Gott“ (I. S. 145) tanzte. Auf diese Weise erweist sich der Tanz der Hauptfigur nicht als bloße Körperbewegung, sondern nimmt einen ‚durchgeistigten‘ Charakter an: Fina wird zu einer ‚Tänzerin im Geiste‘, deren Aufgabe darin besteht, zwischen Gott und Mensch zu vermitteln. Indem sie die Rolle der Mediatrix übernimmt, kann sie den Menschen zur Erlösung verhelfen. Auf diese besondere Stellung der Protagonistin als Vermittlerin zwischen Diesseits und Jenseits verweist darüber hinaus der Vorname ‚Fina‘ selbst, der sie in der Reihe der Engel, der Seraphe, stellt: „‚Fina‘ ist eine Kurzform des Namens ‚Serafina‘, der ursprünglich aus dem Hebräischen kommt und sich auf die sechsflügeligen himmlischen Wesen aus dem Buch Jesaja bezieht“¹⁷⁸.

Mit der „gottbegeisterten Tänzerin“¹⁷⁹ Fina schafft Ina Seidel eine Figur, die im krassen Gegensatz zu den übrigen Tänzerinnen aus ihrem Werk steht. Vergleicht man Fina mit den Tänzerinnen Andrea aus *Der vergrabene Schatz* oder Tatjana aus *Die Sterne der Heimkehr*, so wird deutlich, dass sich Fina von den anderen vor allem in Bezug auf die Fragen der Ethik und Moral unterscheidet. Während sich die sexuell emanzipierten Andrea und Tatjana als Vertreterinnen der ‚Neuen Ethik‘ charakterisieren lassen, steht Fina für Keuschheit und moralischen Konservatismus. Indem die Protagonistin das Sinnliche absterben lässt, nähert sie sich vielmehr der Gestalt Cornelies aus dem *Wunschkind*. Fina ist folglich ein Beispiel dafür, dass nicht nur eine mütterliche Frau zur Hüterin der Moral werden kann: auch eine Alleinstehende vermag diese Aufgabe zu bewältigen, vorausgesetzt, dass sie nicht gegen ihre jungfräuliche Würde verstößt¹⁸⁰. Obwohl Fina keine Mutter ist, ist ihre Nächstenliebe genauso stark wie die Mutterliebe: die Stärke dieser Liebe scheint darin zu liegen, dass es eben eine geistige, eine ‚reine‘ Liebe ist – die Liebe einer Christin, die der Mutterliebe ähnlich zur Hingabe und Aufopferung befähigt. Mit solcher Aussage stellt sich Ina Seidel in die Nähe Gertrud Bäumers, für welche die weibliche Nächstenliebe „die eigentliche praktische Auslösung religiöser Inbrunst“¹⁸¹ war.

¹⁷⁸ Vgl. H. FROS, F. SOWA: *Księga imion i świętych...*, S. 228 und 230.

¹⁷⁹ K. A. HORST: *Ina Seidel. Wesen und Werk*. Stuttgart 1956, S. 147.

¹⁸⁰ Auch für G. Simmel ist die Frau von ihrem Wesen her zum moralisch richtigen Handeln gleichsam prädestiniert. Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

¹⁸¹ Vgl. das Kapitel zu G. Bäumer.

3.3.2.7.

Weiblichkeit und Heldentum: die Prosaskizze *Tod einer Frau*

Der Tod einer Frau, das letzte, sich in St. Petersburg abspielende Prosastück aus dem 1920 veröffentlichten Band *Hochwasser*, stellt die letzten Minuten im Leben einer anonymen Frau dar.

Die namenlose jüdische Terroristin wartet, wahrscheinlich in einem Hotelzimmer versteckt, auf näher nicht bestimmte Männer, die sie ins Gefängnis abholen und vor der aufgehetzten Menschenmenge, die ihren Tod verlangt, schützen sollen. Die Frau ahnt jedoch ihren Tod und ist bereit, sich ihm zu stellen. Als sie von den geheimnisvollen Männern (allem Anschein nach handelt es sich hier um Geheimagenten) abgeholt wird, setzt ein anonymen Mörder ihrem Leben ein Ende. Wie Horst bemerkt, lässt die Skizze *Der Tod einer Frau* „in den letzten Minuten vor dem tödlichen Attentat den Film eines ganzen Lebens in grellen Momentaufnahmen abrollen“¹⁸².

Die Protagonistin wird als „eine schwarzgekleidete kleine Frau“¹⁸³ charakterisiert, von ihrem Äußeren erfährt man nur noch, dass sie eine „kleine verwachsene Gestalt“ (J. S. 222) ist. Da sie mit keinem Namen genannt wird, wirkt sie eher unpersönlich – in Wirklichkeit ist sie aber eine starke Persönlichkeit, vor der man Angst hat: „Sie, deren Macht man empfunden hatte, wie einen bössartigen Sprengstoff, sie – die man sehr gefürchtet hatte...“ (J. S. 228).

Die Terroristin kämpft für die Freiheit ihres Volkes: sie will sich jedoch ebenfalls für den Tod ihrer Eltern rächen, die in einem Judenpogrom von Russen ermordet wurden:

Und wenn sie darbt, sie wußte ja, wofür es war, es war für ihr Volk, das ihr nicht anders mehr erschien als im Bilde des erschlagenen Vaters und der Mutter mit dem sanften, mondbleichen Antlitz, das seit jenem Mordtage zur leeren Maske geworden war, zum Angesicht einer Seelenlosen, eines Golem. Aber das jüdische Volk war klein und die Menschheit groß und Ahasverus nicht der einzige Leidende und Unterdrückte. Und da war in der Seele ein Brennen, das nichts mit Mitleid zu tun hatte, eine schmerzliche Empörung, ein Geschrei nach Gerechtigkeit. Sie gehörte zu ihnen, zu den Ausgestoßenen und Enterbten, aber helfen wollte sie sich und ihnen, sie anführen, der heiße Sturmwind sein, der sie vorwärts trieb. Hier und hier allein war Rettung vom Wahnsinn, war Möglichkeit, jung zu sein, – auf eine seltsame Weise jung, überschwenglich in kalter Klugheit, in Berechnung, – in Haß. Auf der Fahne, die über diesem Heer wehte, stand: Brüderlichkeit (J. S. 225).

¹⁸² K.A. HORST: *Ina Seidel...*, S. 71.

¹⁸³ I. SEIDEL: *Der Tod einer Frau*. In (Dies.): *Hochwasser. Novellen*. Berlin 1920, S. 221–228, hier S. 221. Bei Zitaten aus der Erzählung wird die Seitennummer mit der Sigle J in Klammern angegeben.

Obwohl das private Unglück der Protagonistin zu einem Motor ihrer Handlungen wird, so ist doch nicht zu übersehen, dass sie letzten Endes das Private aufopfert, indem sie zu einer im Geheimen wirkenden Einzelgängerin wird, die das Wohl ihres Volkes über alles andere stellt. Sie engagiert sich für eine überpersönliche Idee und ist bereit, zu leiden und ihr Leben für diese Idee aufzuopfern, was vor allem die Formulierung „[es] war Möglichkeit, jung zu sein“ suggeriert.

Die Terroristin ist eine aktive, starke und stolze Frau, welche sich mit der vorgefundenen Ordnung nicht zufrieden gibt. Auch wenn der von ihr gewählte Weg nur Leiden und Erniedrigung bringt, lässt sie sich nicht von ihrem Ziel abbringen: „Wie oft war sie schon beschimpft, bespien, gesteinigt worden, – und nun, – sich fürchten?“ (J. S. 226).

Dabei ist es von Bedeutung, dass sie im Namen der „Brüderlichkeit“ agiert. Aufschlussreich ist, dass in dem angeführten Zitat auf Ahasverus, den Ewigen Juden, angespielt wird, der der Sage nach Jesus auf Seinem Kreuzweg gejagt haben soll. Als Strafe wurde er dafür zur ewigen Wanderung verdammt¹⁸⁴. Ahasverus verstieß somit gegen das Prinzip der Brüderlichkeit, welche jedoch zu einer Parole der anonymen Protagonistin wird. Wie wichtig die Brüderlichkeit für die Autorin Ina Seidel ist, kann man dem Aufsatz *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit* entnehmen:

Die Parole der Brüderlichkeit nun scheint der Parole der Mütterlichkeit auf den ersten Blick hin zutiefst verwandt zu sein, und sei es nur, weil auch sie ein natürliches menschliches Verhältnis auf das Ideal einer die ganze Menschheit umfassenden Verbindung mit gegenseitiger Verantwortlichkeit für das Wohl aller anwendet. Wir wissen aber, daß diese Losung der brüderlich-schwesterlichen Verbundenheit aller Menschen eine ungleich längere Geschichte hat, als der Appell an die Mütterlichkeit der Frau. In allen Offenbarungsreligionen der alten Welt klingt sie an, für Europa aber ward sie vor zweitausend Jahren durch den Begründer des Christentums zur zwar immer wieder mit Füßen getretenen, aber sich im Zeichen des Kreuzes mit erhabener Eindringlichkeit immer von neuem erhebenden grundlegenden sittlichen Forderung¹⁸⁵.

Indem hier die Brüderlichkeit als gleichwertig mit der Mütterlichkeit dargestellt wird, wird sie eindeutig gepriesen. Dieser „sittlichen Forderung“ geht die jüdische Terroristin nach¹⁸⁶ – auf diese Weise erhalten ihre Handlungen einen positiven Wert, die anonyme Frau wird zu einer wahren Heldin.

Zugleich lässt sich nicht bestreiten, dass dieses Heldentum von der Frau den Verzicht auf ihre ‚Weiblichkeit‘ fordert:

¹⁸⁴ Vgl. W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, S. 1359.

¹⁸⁵ I. SEIDEL: *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit...*, S. 242.

¹⁸⁶ Die Berufung der Frau zur Brüderlichkeit, deren Ausdruck ihre karitative Tätigkeit ist, betonen Helene Lange und Gertrud Bäumer; laut J. J. Bachofen ist die Brüderlichkeit ein Charakteristikum des Mutterrechts.

Und dann, – am Ende, – hatte sie auch ihr Leben lang das Schwert geführt oder Gott weiß, welche Waffen, hatte jedenfalls in Stahl und Eisen gestanden ohne Unterlaß und ihr Herz gehärtet, daß es nur noch glühte in der kühlen Glut eines Edelsteins, – dennoch, dennoch sie war eine Frau geblieben, eine schwächliche, kleine Frau, – und eben war sie sehr allein (J. S. 227).

Es drängt sich der Gedanke auf, dass die Protagonistin auf gewisse Weise entgegen ihrer weiblichen Natur handelte, indem sie die männliche Strenge und Gefühllosigkeit übernahm und das Leben einer Einzelgängerin wählte. Um zu einer Heldin zu werden, musste die Protagonistin folglich ihrer weiblichen Natur entsagen. Wie bereits an mehreren Textstellen der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, liegt nach Ina Seidel die wahre weibliche Natur im Mütterlichen: die Absage der Terroristin an ihre Weiblichkeit bedeutet daher den Verzicht auf die Mutterrolle. Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass Heldentum mit dem Muttersein nicht einhergehen kann, dass die Einsamkeit zu einer unumgänglichen Bedingung des Heldentums wird¹⁸⁷. Die Frau als Heldin ist eine tragische Gestalt: diese Tragik unterstreicht nicht nur ihr gewaltsamer Tod, sondern auch ihre Anonymität. Da sie nicht einmal einen Namen hat, sind ihre Heldentaten einem schnellen Vergessen geweiht¹⁸⁸.

3.3.3. | Schöpferische Frauen

3.3.3.1. | Zwischen Körper und Geist: die Malerin Mathilde in *Sterne der Heimkehr*

Die Gestalt der Kunstmalerin Mathilde Mackens taucht als Nebengestalt zum ersten Mal in dem Roman *Das Haus zum Monde* (1916) auf. Sie erscheint in dem Haus der Familie ten Maan, um Wolf, dem jüngsten Sohn Brigittes und Daniels, Zeichenunterricht zu erteilen.

In *Sterne der Heimkehr* (1923), der Fortsetzung des Romans *Das Haus zum Monde*, wird sie zu den drei die Handlung tragenden Protagonisten: der Kunst-

¹⁸⁷ Diesen Schluss untermauert außerdem das Schicksal Katharinas Romanownas aus der Erzählung *Die Fürstin reitet*: Die Protagonistin wurde zur Heldin, indem sie sich für ihr Vaterland engagierte – dabei musste sie freilich eine Niederlage als Mutter verzeichnen. Siehe mehr dazu im Kapitel zu Katharina Romanowna.

¹⁸⁸ Worin man wiederum eine Affinität zu dem Schicksal der Fürstin Daschkoff erblicken könnte, die um ihren Ruhm als Heldin gebracht wurde, indem man ihre Verdienste einem anderen zuschrieb.

malerin wird ein ganzes Kapitel gewidmet, das mit ihrem Vornamen betitelt ist. Mathilde ist hier eine alleinstehende 32jährige Frau, die sich als Kunstmalerin bereits einer gewissen Popularität erfreut. Zehn Jahre zuvor hat sie ein unausgesprochenes Treueversprechen einem Mann gegeben, der jetzt, nach 10jähriger Trennung, wieder in ihrem Leben erscheint. Wendelin ist ebenfalls ein Künstler, ein Dichter, welcher in seine Heimat (Wiesbach) zurückkehrt, mit dem Vorsatz, das Gut seines verstorbenen Vaters zu verwalten. Als Gutsbesitzer will er seinem Wanderleben endgültig entsagen. All die Jahre der Trennung von dem Geliebten blieb Mathilde ihrem Treueversprechen treu und wartete auf die Rückkehr ihres Verlobten. Sein Erscheinen löst jedoch in ihr widersprüchliche Gefühle aus, zumal sich Wendelin an das Treueversprechen nicht gehalten hat. Mathilde schwankt zwischen der inneren Forderung, dem Versprechen treu zu bleiben und dem Gefühl der Fremdheit, das sich zwischen den ehemaligen Liebenden eingestellt hat. Die endgültige Entscheidung erschwert noch die Anwesenheit Roubroucqs, eines berühmten Dichters und Wendelins Freundes, der zusammen mit ihm nach Wiesbach kommt und sich um Mathildes Zuneigung bemüht. Die Kunstmalerin fühlt sich ebenfalls von ihm angezogen, letzten Endes lässt sie ihn jedoch gehen. Sie wird auch nicht die Frau Wendelins, der selbst die Verlobung auflöst, indem er Mathilde seine Gefühle zu einer anderen Frau gesteht. Das offene Ende des Romans zeigt Mathilde in der Begleitung ihrer Freunde, wie sie „den steigenden Sternen entgegen“ (C. S. 308) geht: ihr weiteres Schicksal bleibt im Bereich der Ahnungen.

Wie gesagt, ist Mathilde eine alleinstehende Frau: mit Wendelins Rückkehr soll sie aber in den Stand der Ehe eintreten. Das Auftauchen des Geliebten bedeutet jedoch die Auflösung der informellen Verlobung, wodurch Mathilde zu einer alleinstehenden Frau im eigentlichen Sinne dieses Wortes gemacht wird: sie ist weder als Geliebte noch als Verlobte an einen Mann vergeben und kann eigenständig und unabhängig ihren Lebensweg bestimmen. Es ist von Bedeutung, dass Ina Seidel ihre Protagonistin als eine ledige Frau darstellt: dies hängt eng damit zusammen, dass Mathilde Mackens eine Künstlerin ist. Weiblichkeit und Kunst stehen im Falle der Protagonistin in einem unübersehbaren Wechselverhältnis.

Daher ist es markant, dass die Figur zunächst nicht als eine ledige, sondern als eine bereits vergebene Frau dargestellt wird, die einem abwesenden Mann seit 10 Jahren treu bleibt. Der Begriff der Treue wird dabei zu einem Schlüsselwort in Bezug auf die Protagonistin:

Denn diese Treue war ebensogut ein Fanatismus der Strenge gegen das eigene Gefühl, eine überweibliche Ekstase, ein Rausch der Selbstgeißelung, als sie weiblichste Hoffnungslosigkeit, mütterliches Verantwortungsgefühl für den geliebten Mann war, als sie zuzeiten Wiegenlied, Verheißung eines endlich den unerbittlichen Forderungen des Geistes abgewandten, ganz im Schoß

der Erde gemündeten, frauenhaften Daseins sein konnte. [...] Die wunderschöne Jünglingsgestalt des Geliebten war zum Symbol geworden, und die Treue hatte dem eigenen, ungestüm nach Größe verlangenden Ich gegolten (C. S. 141).

Dem Zitat kann man entnehmen, dass Mathildes Treue einen doppelten Charakter hat, wodurch darauf hingewiesen wird, dass sich das weibliche Dasein auf zweifache Weise verwirklichen kann. Auf der einen Seite wird die Treue der Protagonistin als die Loyalität dem Geliebten gegenüber verstanden, auf der anderen Seite ist sie die Verpflichtung gegenüber dem eigenen Ich. Als das Pflichtgefühl dem Mann gegenüber ist diese Treue vor allem die Verheißung eines „frauenhaften Daseins“, das freilich dem Geist abgewandt und erdenbedingt ist: Das Einhalten des Treueversprechens an den Mann bedeutet Mathildes Akzeptanz der Rolle der Ehefrau. Vor allem ist jedoch das Pflichtgefühl als die Bereitschaft zu verstehen, Mutter zu werden, was der Vergleich mit dem „Schoß der Erde“ nahelegt.

Als Verpflichtung an die künstlerische Berufung nimmt dagegen die Treue der Protagonistin die Gestalt einer rein geistigen Verpflichtung an: es ist das Versprechen, dem eigenen Geist treu zu bleiben. Dabei ist nicht zu übersehen, dass diese zwei Dimensionen des Treueversprechens auf eine innere Spaltung der weiblichen Figur verweisen, zwischen dem erdenbedingten Schicksal und einem ‚vergeistigten‘ Dasein scheint es für Mathilde keine Brücke zu geben.

Aus dem Zitat ergibt sich, dass Mathildes Pflichtgefühl dem Verlobten gegenüber in der Treue an den Geist und das eigene Ich allmählich aufgeht – der abwesende Verlobte verliert im Laufe der Zeit immer mehr an konkreter Gestalt, er wird zu einem imaginierten Geliebten. Solchem Geliebten die Treue zu halten heißt wiederum, eine Art Schutzwand um sich zu bauen, dank dem das wirkliche Leben erst möglich wird:

[...] Wendelin war nicht der Genosse ihres sonderbaren, inbrünstigen geistigen Pfades, zu dem sie ihn geschaffen hatte, er war eben der Mann gewesen, auf den ihr Blut einst seine erste heiße Antwort gegeben hatte [...]. In diesem Augenblick bejahte sie jene ferne, süße, dumpfe Antwort ihres Blutes, der sie so lange die Treue gehalten hatte – die letzten Jahre freilich in einer Art von Gewöhnung, dankbar für diesen Inhalt eines Gefühls, dem sie keine Macht über ihr eigentliches Leben einzuräumen brauchte (C. S. 153).

Man könnte die Feststellung riskieren, dass Mathildes Treue ein Schutzschild gegen Patriarchat ist: die Bindung an einen imaginären Geliebten garantiert ihr den Schutz vor anderen Männern und räumt ihr paradoxerweise einen gewissen Bewegungsfreiraum ein. Das Gelöbnis ermöglicht ihr, den an sie als Frau gestellten gesellschaftlichen Forderungen zu entgehen und die Unabhängigkeit, das „eigentliche“ Leben, zu genießen.

Dass das Gefühl zu Wendelin keinen geistigen, sondern vielmehr einen körperlichen Charakter hatte, geht ebenfalls aus dem oben angeführten Zitat hervor: es war „die Antwort ihres Blutes, der sie so lange die Treue gehalten hatte“. Mathilde distanziert sich jedoch von der körperlichen Anhänglichkeit an den Mann, weil sie das Erliegen der eigenen Sinnlichkeit als eine Schwäche sieht, durch welche die Frau in ein Abhängigkeitsverhältnis von dem Mann gerät:

Aber eben dies war es, daß sie plötzlich und in ungeahntem Maße ihr Verhältnis zu einem Menschen vom Gefühl bedingt sah, von dem Gefühl einer blinden, schwachen, weinenden, ja einer rein körperlichen Abhängigkeit! Denn sie wollte dies nicht, wollte sich nicht hilflos sehen vor der blonden strahlenden Männlichkeit dieses Fremden (C. S. 150).

Die Abwesenheit Wendelins garantiert, dass Mathilde dieses Abhängigkeitsverhältnis nicht eingeht, ihr eigener Körper hält sie nicht an den Mann gefangen. Im Lauf der Jahre wird Mathildes Treue zur „Gewöhnung“, dank welcher die Frau ihre Sinnlichkeit in Schranken halten kann. In diesem Sinne ist sie dem Mann überlegen, weil sie im Geiste stärker als er ist: während Mathilde ihrer Sexualität entsagte und sich an das Versprechen der Treue hielt, zeigte sich Wendelin als unfähig, ihr treu zu bleiben und den Versuchungen des Körpers zu widerstehen. Mathildes Treueversprechen ist offenbar ebenfalls als ein Keuschheitsversprechen zu verstehen, wenn sie auch selbst diese Bezeichnung nicht benutzt. Eine solche Auslegung wird von einem anderen Helden des Romans nahegelegt, welcher auf die geistige Dimension ihres Treueversprechens verweist:

„Und Sie, Kind“, sagte er [Roubroucq] [...], „Sie wollten aus dem Traum ins Blut hinuntersteigen? Ach, da es nur Ihre Fußspitze benetzt, schaudern Sie zurück. So sehr, so ganz mit Leib und Seele sind Sie Ihrem Gelübde verfallen.“ „Meinem Gelübde?“ fragte Mathilde staunend. „Wissen Sie nicht, daß es unausgesprochene Gelübde gibt, auf die der Geist uns irgendwann einmal verpflichtet hat? Wissen Sie nicht, daß das die einzigen Gelübde sind, die zu brechen Todsünde ist?“ (C. S. 202).

Aus dem angeführten Zitat geht hervor, dass Mathilde durch ihr Einhalten des Versprechens mehr im Reich des Traumes als in der Realität beheimatet war, dass sie sich von der Realität abkapselte, was ihr freilich ermöglichte, einen ‚vergeistigten‘ Zustand zu erreichen. Das Heraustreten aus diesem Zustand bedeutet die Absage an den Geist und die Bejahung des Fleischlichen – dieser Schritt wäre der Todsünde gleich. Ganz im christlichen Sinne manifestiert sich hier Ina Seidels Überzeugung von dem Verfallensein des Menschen an den Körper¹⁸⁹, der

¹⁸⁹ Ein verwandter Gedanke findet sich im *Wunschkind*: es sei hier nur an die Episode erinnert, in welcher Cornelia ihren Vater in einem ihrer Träume nackt sieht. Vgl. dazu das Kapitel zu Cornelia von Echter.

ihn seiner geistigen Freiheit beraube. Eine Bestätigung dafür findet man in dem folgenden Zitat:

Wendelin sagt: Der Fluch des Gelübdes, Mathilde, und sieht hier keine Tragik. Ich [Roubroucq], sehen Sie, sage: Der Fluch des Blutes – wenn ich es denn schon einmal entsprechend hintertreppenmäßig ausdrücken soll – und hier ist Tragik. Denn ein Gelübde, noch dazu ein widernatürliches, ist nichts Unabänderliches – unabänderlich aber ist die Nötigung des Blutes, die uns gegen unseren Willen mit sich reißt. Tragisch ist nur unser Erliegen unter der dumpfen Naturgewalt. Wir sind verflucht durch das Blut – aber niemals durch den Geist! (C. S. 201).

Die Gegenüberstellung des Blutes, das den Menschen gefangen hält, mit dem Geist, dank welchem die Befreiung möglich ist, wird hier deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Loslösung von dem Fluch des Körpers kann durch die Hinwendung zum Geist erfolgen: dieser Prozess der inneren Befreiung erfolgt eben am Beispiel von Mathilde.

Diese Auslegung wird durch das Schwanken Mathildes zwischen ihrem Verlobten Wendelin und dem Dichter Roubroucq nahegelegt: Ihre Zerrissenheit zwischen Wendelin und Roubroucq deutet nicht so sehr die Notwendigkeit einer Wahl zwischen zwei Männern an, sondern lässt sich als der Ausdruck ihrer unbewussten Gespaltenheit zwischen Körper und Geist lesen. Dass Mathildes Zerrissenheit eben diesen Charakter hat, bringt wiederum Roubroucq zum Ausdruck, indem er sagt: „Der Weg zu mir führt niemals durch das Blut – Der Weg zu mir führt immer durch den Traum...“ (C. S. 202). Es ist hier festzuhalten, dass diese Worte eine doppelte Bedeutung haben mögen, denn Roubroucq kann in diesem Kontext sowohl den Weg zu ihm als Mann meinen¹⁹⁰, als auch den Weg zu ihm als Künstler. Die Faszination für Roubroucq, die Mathilde anfänglich ebenfalls für Liebe hält, stellt sich auch als Stimme ihres Blutes heraus. Diese Diskrepanz zwischen Seele und Geist erblickt Roubroucq: weil ihm Mathilde nicht seelisch ergeben ist, stößt er sie von sich weg:

Wie hatte er dies fühlen können, diese entsetzliche Ferne der Seele von dem Feste des Blutes, dies gelassene Schweben über strudelndem, kochendem Mee-

¹⁹⁰ Der zitierte Satz spielt deshalb eine besondere Rolle, weil er ein Zitat aus einem von Roubroucq verfassten dramatischen Stück ist, das im Roman inszeniert wurde. Dieses Stück stellt die Tragödie zweier unglücklich Liebenden dar, die sich erst nach dem Tode vereinigen können. Roubroucqs ursprüngliche Intention war es, Mathilde die weibliche Rolle spielen zu lassen, er selbst sollte den unglücklichen Liebhaber darstellen. Da die Rolle der Liebhaberin eine andere Frau übernahm, ließ Roubroucq den zitierten Satz aus dem Stück streichen. Er erklärt Mathilde seine Absicht, als sie sich in Einsamkeit treffen. Roubroucq erfährt, dass Mathilde sein Gefühl zu ihr erwidert. Mathilde sagt nämlich: „Und wenn ich es um Ihretwillen gebrochen hätte, dieses Gelübde, Roubroucq – würden Sie mich dann auch anklagen?“ (C. S. 202). Roubroucq wirft sich vor ihr nieder, worauf sich aber Mathilde von ihm entfernt.

re? Warum fühlte sie selbst es jetzt wie einen Betrug, daß tief in ihr eine Stille blieb, in die nichts eingedrungen war von dem Taumel dieser Hingabe, an dem doch ihre Lippen, ihre Hände, ihr ganzer glühender, zitternder Körper beteiligt gewesen war? (C. S. 212).

Es ist vielsagend, dass Mathilde in der Liebe zu einem Mann nicht die Erfüllung finden kann, weil ihr Gefühl keine harmonische Verbindung von Körper und Geist herstellt – diese innere Spaltung kann nur durch die Kunst aufgehoben werden:

Was ist nur, dachte sie verzweifelt, daß ich nicht lieben kann, daß meine Seele hierher strebt, mein Körper dorthin fällt, als seien sie nicht mehr vereinigt? Vorübergehend dachte sie an Stunden der Arbeit, an die Verzückung in das Werk, die einzig vermochte, diese Zweiteilung aufzuheben – ja, diese Verzückung und jener Zustand, den Roubroucq Traum genannt hatte... (C. S. 213).

Dass es eben die Kunst ist, begriffen als das Gelübde an den Geist, die die innere Spaltung der Protagonistin aufheben kann, bestätigt der weitere Verlauf des Romans: Mathildes Hinwendung zur Kunst bedeutet den Verzicht auf den Mann und die Wahl eines Lebens ‚im Geiste‘.

Die Protagonistin ist sich aber des ihr vorgezeichneten ‚geistigen‘ Weges zunächst nicht bewusst. Sie handelt zwar im Einklang mit ihrer Natur, den von ihr getroffenen Entscheidungen fehlt jedoch die bewusste Annahme. Daher muss sie im Laufe der Handlung eine Entwicklung durchmachen, deren Ziel die Selbsterkenntnis ist. Es ist deswegen von Bedeutung, dass die Protagonistin erst mit dem Überschreiten des dreißigsten Lebensjahres zum Bewusstsein des eigenen Ich kommt: diesen Reifeprozess beschleunigt eben das Auftauchen Wendelins und Roubroucqs und die damit zusammenhängende Notwendigkeit, den eigenen Weg zu bestimmen. Als einzige Möglichkeit, ihrem Geist treu zu bleiben, stellt sich die Hingabe an die Kunst heraus – diese Wahrheit wird von der Protagonistin in einem Selbstgespräch erkannt:

[...] ich war bestimmt, mich ganz zu geben, und dafür hatte ich zwei Möglichkeiten, die Liebe und die Kunst. [...] Auge in Auge jetzt mit der Gottheit [der Kunst] riß sie [Mathilde] den letzten Schleier von ihrer Seele und stand nackt im scharfen kalten Licht unbedingter Selbsterkenntnis. Ich suchte Trost bei dir, Schutz, Freude, Wärme, bekannte sie, sich wohl bewusst, Sünden wider den Geist zu beichten. Den Ersatz der Zärtlichkeit suchte ich in Heiterkeiten, die ich dir zutraute [...]. Aber ich hatte dich nicht gekannt und mich selbst nicht – nicht deine Forderung und nicht mein Muß, die eines Ursprungs sind und eine Kraft wie Sonne und Erde [...]. Und du hast ganz genommen, was ganz dein eigen war – und hast Jahr um Jahr das Ziel verlockender, strahlender, seliger gestaltet und es zugleich weiter hinausgestreckt... (C. S. 175).

In diesem Moment der Bewusstwerdung des eigenen Ich malt Mathilde kennzeichnenderweise zum ersten Mal selbstvergessen und in einem rauschähnlichen Zustand ihr Selbstbildnis: „Ist Selbsterkenntnis nicht die Reife und Geburt, und hatte sie ihr eigenes Antlitz nicht heut, nicht in dieser Stunde zum erstenmal erkannt?“ (C. S. 176).

Als das Autoporträt fertig ist, wagt es Mathilde nicht, es genauer anzusehen, und versteckt es in einer Kiste, wo es gut „schlafen“ (vgl. C. S. 179) soll. Sie fürchtet sich vor dem Selbstbildnis, weil sie es nicht wahrhaben will, dass sie selbst ihre eigene Bestimmung ist: die Kunst erfordert von ihr die Aufopferung des Lebens in der Gemeinschaft mit einem anderen Menschen; der Weg, den sie gehen muss, ist der Weg der Einsamkeit. Interessant ist in diesem Kontext, dass sich eine ähnliche Behauptung in Ina Seidels unveröffentlichten Texten findet: In einer Notiz unter dem Titel *Material zur Kenntnis des Charakters der Fides* stößt man auf folgenden Satz:

Sie [eine weibliche Figur aus dem geplanten Werk – N.N.M.] erkannte in jener Zeit ihres Lebens (etwa Mitte der Dreißig), daß keine Einsamkeit so tödlich, so undurchdringlich sei wie die Einsamkeit des schöpferischen Menschen und vor allem die einer schöpferischen Frau¹⁹¹.

So wundert es nicht, dass sich Mathilde weigert, ihr Autoporträt anzuschauen – sie muss es jedoch tun, um sich ihre Bestimmung zu vergegenwärtigen. Diesen Schluss legt die Meinung eines Kunstkritikers nahe, der Mathildes neueste Bilder beschreibt. Er bemerkt, dass

immer mehr Fortschritte zu verzeichnen seien, daß die Technik der Künstlerin jetzt völlig zu gehorchen scheine – daß indessen die letzte Freiheit vom Stofflichen¹⁹² noch nicht ganz erreicht sei, obgleich es zuweilen wäre, als trenne nur ein kühner Schritt, nur ein endgültiger Entschluß zum Geist hier vom innersten Heiligtum... (C. S. 172).

Diesen letzten Schritt macht Mathilde kennzeichnenderweise nicht mehr in einem rauschähnlichen Zustand, in den sie beim Anfertigen ihres Selbstbildnisses verfiel, sondern bei vollem Bewusstsein des eigenen Ich:

Sie stand vor ihrem Bildnis, sie starrte in dies Antlitz¹⁹³, das übermäßig vertraut war und doch so fremd, in so entrückter Vergeistigung sie ansah, eine

¹⁹¹ I. SEIDEL: *Material zur Kenntnis des Charakters der Fides*, 1921. In: C. FERBER (Hg.): *Ina Seidel. Aus den schwarzen Wachstumheften. Monologe, Notizen, Fragmente (Unveröffentlichte Texte)*. Stuttgart 1980, S. 65.

¹⁹² „Die Freiheit vom Stofflichen“ scheint eine indirekte Anspielung auf Bachofen zu sein, laut welchem das Mutterrecht in dem Stofflichen verwurzelt war. Die Loslösung von dem Stofflichen würde folglich den Verzicht auf die Erfüllung in der Mutterrolle bedeuten.

¹⁹³ Es ist markant, dass es ein Selbstbildnis ist, das den Prozess der Bewusstwerdung der weiblichen Figur beschleunigt – darin könnte man eine Ähnlichkeit zu den Forderungen Ger-

Forderung in den Augen, die unbarmherzig, unerfüllbar schien und doch unwiderstehlich hinreißend zur Möglichkeit triumphierender Vollendung. Mathilde beugte die Stirn in die Hände, ihr schwindelte: „Ich will“, flüsterte sie, „ich will! Nur – gib mir Kraft!“ (C. S. 306).

Offenbar kann Mathilde einzig in der Kunst ihre Vollendung finden. Dank der Kunst kann sie vollkommen dem Geiste dienen, ihre Existenz nimmt einen „vergeistigten“ Charakter an: „Rein, kühl und silbern aber war Mathilde gewesen [...]. Ein Sternbild, gelassen thronend über der planlosen Triebhaftigkeit der Menschen [...]“ (C. S. 280)¹⁹⁴.

Die Kunst wird jedoch zu einem Verhängnis, dem sie nicht entkommen kann, weil Leben und Kunst zwei separate Bereiche bilden, die sich gegenseitig ausschließen. Darin besteht eben die Tragik Mathildes, dass sie sich als Frau immer nach der Liebe sehnen und als Künstlerin ständig vor ihr fliehen wird. Dieses Dilemma der schaffenden Frau bringt Roubroucq zum Ausdruck: „Warum betrügst du dann dich selbst? Es gibt keinen anderen Weg der Vollendung für dich. Und wo du liebst, wirst du die Menschen an dich reißen und sie wieder verlassen“ (C. S. 230).

So wundert es in diesem Kontext nicht, dass sich die Bestimmung des Menschen zum Künstler als „Fluch“ (C. S. 230) erweist. Es ist hier nicht zu übersehen, dass dieser Fluch verschiedene Konsequenzen für den weiblichen und den männlichen Künstler hat: denn während Roubroucq Mathilde davon überzeugen will, dass sie beide als Künstler ein ähnliches Schicksal ertragen müssen, entgegnet ihm Mathilde auf folgende Weise:

[...] aber ich kann mich erlösen, Roubroucq! [...] Ich bin nicht deinesgleichen. Ich bin eine Frau. Und was du dir dienend erzwingen müßtest, das Leiden um die Geliebten, dem du dich entziehen kannst – mir ist es angeborene Verpflichtung – und Gelübde – und Fluch – wie das andere. Ich muß sie beide erfüllen, als wären sie eins, Roubroucq. Roubroucq – und so werde ich leiden... (C. S. 231).

Die für die Frau typische Leidensfähigkeit gibt ihr die nötige Stärke, den ihr vorbestimmten Weg hinzunehmen: Nicht zufällig trägt die Protagonistin den sprechenden Namen Mathilde: „Heißt du nicht Mathilde?“ kam die Antwort. „Heißt das nicht die Starke?“ (C. S. 216).

Die der Frau angeborene Fähigkeit zum Leiden¹⁹⁵ macht den grundlegenden Unterschied zwischen dem männlichen und dem weiblichen Künstler aus

trud Bäumers erblicken, laut welcher die Frau, die auf dem Gebiet der Kunst tätig ist, sich selbst zuerst zum Gegenstand der Betrachtung machen solle. Vgl. das Kapitel zu G. Bäumer.

¹⁹⁴ Dass die Frau im besonderen Maße dazu befähigt ist, dem Sinnlichen zu entsagen und eine reine Existenz aufzubauen, betont G. Simmel. Siehe mehr dazu im Kapitel zu G. Simmel.

¹⁹⁵ Darauf, dass das Leiden und die Gespaltenheit in das Wesen des weiblichen Künstlers gleichsam eingeschrieben sind, verweist Gertrud Bäumer. Siehe Kapitel zu G. Bäumer.

und verweist zugleich auf die Seidelsche Auffassung der Geschlechter, die vom Differenzdenken bestimmt ist. Daher muss die weibliche Kunst anders als die des Mannes sein, wobei die Frau in ihrem Werk vor allem ihre weibliche Eigenart betonen soll: „Mütterlichkeit und Zeugungsvermögen in einem geistigen Organismus“ seien „Bedingungen wahren Künstlertums“ (C. S. 171) – so die Meinung eines Kunstkritikers, der sich in einer Zeitung zu Mathildes Bildern äußert. Die Mütterlichkeit sei laut diesem Kritiker die Grundlage des Schöpferischen und kann im gleichen Maße weibliche wie männliche Kunst charakterisieren (vgl. C. S. 171). Aus diesem Grunde ist die Entwicklung der Frau zur Künstlerin keine Entwicklung gegen ihre eigene Natur – der Werdegang des weiblichen Künstlers wird offenbar von der in der Frau ruhenden natürlichen mütterlichen Potenz begünstigt.

Und dass Mathilde mütterlich veranlagt ist, wird mehrfach im Text suggeriert: sie möchte Kinder haben, und ihr Verhalten den Kindern gegenüber ist von Fürsorge und Liebe gekennzeichnet. Ihre Freundin Brigitte ten Maan beneidet sie um ihren Mann und um das Familienglück¹⁹⁶. Obschon sie selbst keine Mutter wird, schafft sie eine typisch weibliche, eine mütterliche Kunst. Als Künstlerin wird sie nicht zur bloßen Nachahmerin des Mannes, sondern tritt mit Eigenem, das ihrem weiblichen Wesen entspricht, hervor. Auf diese Weise lässt Ina Seidel ihre Protagonistin den Forderungen gerecht werden, die Gertrud Bäumer an den geistig schaffenden weiblichen Menschen stellte: dass nämlich die Frau sich nicht am Männlichen orientieren, sondern auch in der Kunst ihr Anderssein betonen solle¹⁹⁷.

Mathildes Schicksal zeigt, dass die weibliche Selbsterfüllung nicht nur in der Mutterrolle möglich ist. Auch eine alleinstehende Frau ist zur geistigen Entwicklung besonders prädestiniert, vorausgesetzt jedoch, dass sie sich nicht gegen ihre mütterliche Natur auflehnt, sondern vielmehr aus ihr schöpft. Die geistige Vervollkommenheit einer alleinstehenden Frau kann in der Hingabe an die Kunst angestrebt werden; die Selbstverwirklichung in der Kunst schließt indes die Erfüllung in der Mutterrolle aus.

3.3.3.2.

Die erdentrückte Wissenschaftlerin: Michaela

Die Schweizerin Michaela Perez aus dem Roman *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook* (1959) wird zu Beginn der Handlung als Sekretärin und Assis-

¹⁹⁶ Das Mütterliche an Mathilde kommt besonders in dem Roman *Das Haus zum Monde* zum Ausdruck.

¹⁹⁷ Vgl. das Kapitel zu Gertrud Bäumer.

tentin ihres Mannes Arnold Perez, eines anerkannten jüdischen Archäologen, dargestellt¹⁹⁸.

Den fast dreißig Jahre älteren Mann begleitet die Protagonistin auf seinen Forschungsreisen, sie steht ihm zur Seite während seiner schweren Krankheit und auch im Moment des Todes (Perez stirbt im Jahre 1933, Michaela ist damals 40 Jahre alt). Der Mann ist für sie Lehrer und Meister; um seine Gehilfin zu werden, hat die Protagonistin auf das Studium verzichtet, obwohl sie das Abitur mit sehr gutem Ergebnis bestand.

Nach dem Tod ihres Mannes erleidet sie einen Zusammenbruch und sieht sich verlassen und auf sich selbst angewiesen, zumal ihre Eltern und die nächsten Angehörigen ebenfalls tot sind. Dank einer Erbschaft ist jedoch ihre Existenz gesichert, und die Protagonistin kann sich sogar karitativen und mäzenatischen Tätigkeiten widmen. Merleberg, ihren Landsitz in der Schweiz, in der Nähe zur deutschen Grenze, verwandelt sie bald in eine Zufluchtsstätte für Flüchtlinge aus Deutschland. Das Gartenhaus in Merleberg macht sie zu einem Sammelplatz für weibliche Genies: In der „Volière“¹⁹⁹ (M. S. 294) finden weibliche Gelehrte und Künstler Zuflucht.

Michaela heiratet nach dem Tod ihres Mannes nicht zum zweiten Mal, interessanterweise geht sie jedoch ein Verhältnis zu einem verheirateten Mann ein. Diese Liebschaft bringt jedoch keinen Umbruch im Leben der Protagonistin; nach dem Tod ihres Liebhabers lässt sich Michaela auf keine abermalige Beziehung ein. Nach dem Krieg widmet sie sich gänzlich der karitativen Arbeit: in Merleberg will sie eine Schule für verwaiste Kinder gründen.

Die Protagonistin bleibt kinderlos in ihrer Ehe und nach dem Tod ihres Mannes entscheidet sie sich nicht, eine neue Familie zu gründen und zur Mutter zu werden. Sie wird zur Einzelgängerin, die konsequent der Mutterrolle fernbleibt. Eine explizite Erklärung für ihre Kinderlosigkeit liefert Michaela selbst, indem sie zu Ende des Romans betont, dass sie nie ein persönliches Verhältnis zu Kindern habe aufbauen können, dass sie sich Kindern gegenüber immer „gehemmt“, „fast schüchtern“ (M. S. 928) gefühlt habe. Michaelas Ablehnung der Mutterrolle scheint folglich aus ihrem Charakter zu resultieren, in welchem sich kein mütterlicher Zug verzeichnen lässt.

Die fehlende Mütterlichkeit der Protagonistin ist auch eine Folge ihrer ‚Erdentrücktheit‘: sowohl im wortwörtlichen als auch im übertragenen Sinne zeigt

¹⁹⁸ Die Gestalt der Schweizerin wurde der Gruppe der alleinstehenden Frauen zugerechnet, obwohl sie eigentlich nicht alleinstehend, sondern verwitwet ist. Dies geschah aufgrund der Überlegung, dass sie im Vergleich zu anderen Witwen, wie Cornelia aus dem *Wunschkind* oder Muriel aus *Renée und Rainer*, keine Mutter ist. Diese Eigenart Michaelas lässt es zu, sie innerhalb der Gruppe der alleinstehenden Frauen zu analysieren.

¹⁹⁹ Weil die dort wohnenden Frauen „einer Sammlung seltsamer Vögel“ (M. S. 294) ähnlich sind, wird das Gartenhaus „Volière“ genannt. Entscheidend ist, dass nur geistig schaffende und alleinstehende Frauen das Gartenhaus bewohnen.

Michaela keine Zugehörigkeit zu der mütterlichen Erde, vielmehr scheint sie sich ihr zu entziehen. Sie wird in diesem Sinne als „ein so phantasievolles und eigentlich auf einem anderen Stern beheimatetes Geschöpf“ (M. S. 295) charakterisiert; hervorgehoben wird ihre Realitätsabgewandtheit:

Michaela, so sehr sie sich immer wieder bemühte, gegenwärtigen Boden unter die Füße zu bekommen, erwachte, [...] erst dann ganz zum Gefühl erfüllten Lebens, wenn sie sich ungestört archäologischen und religionsgeschichtlichen Studien und ihren eigenen wunderlichen Spekulationen hingeben konnte [...] (M. S. 495).

Dem Zitat kann man entnehmen, dass die Figur die Selbstverwirklichung erst in der geistigen Arbeit finden kann, wobei die Hinwendung zum Geistigen allmähliches Abgleiten vom Irdischen, von der Realität, bewirkt.

In diesem Kontext verdient Beachtung, dass zu einem festen Merkmal des äußeren Erscheinungsbildes der Protagonistin die blaue Farbe wird, die leitmotivisch den ganzen Roman durchzieht. Bedenkt man, dass die Farbe Blau im Allgemeinen auch für den Himmel, die Sehnsucht, die Ferne²⁰⁰ – also im breiten Sinne für das Geistige – steht, so liegt hier die Vermutung nahe, dass sie im Text Michaelas ‚ätherischen‘ Zustand suggerieren soll: Als „blaues Gewölk, im Entschweben begriffen“ (M. S. 244) wird sie von einem der Helden beschrieben, sie hat auch „merkwürdige blaugraue Augen...“ (M. S. 305). Als sie in blaugrauer Seide in der Nähe des Erzählers erscheint, empfindet er sie wie ein „Gestirn“: „[...] es kam über mich die Ruhe einer Entrückung wie beim Betrachten eines Gestirns. Ich habe ähnliches mehr als einmal erlebt, wahrscheinlich hielt es nie länger an als für die Dauer weniger Atemzüge [...]“ (M. S. 573).

Nichts desto weniger legt es Michaela selbst nahe, dass das Blaue die spirituelle Existenz versinnbildlichen kann:

Kennen Sie das auch, Brook – dieses sich oft mitten im Wirbel von Ereignissen und Veränderungen einstellende Gefühl entrückter Ruhe, als sei aller Wandel nur Täuschung? Die Vorstellung, daß wir selbst fern, fern im Blauen über unserem im Körper verhafteten Ich stehen, das sich da unten zwischen anderen körperhaften Erscheinungen bewegt [...] (M. S. 312).

Diese hier angedeutete Distanz der Protagonistin zu dem sich unabänderlich verändernden Materiellen macht sich gegebenenfalls in ihrem Äußeren bemerkbar: Michaela wirkt nämlich so, als ob sie sich dem Ablauf der Zeit entziehen würde. So wird sie von einem Berliner beschrieben:

²⁰⁰ Der Dichter Novalis spielte für I. Seidel eine besondere Rolle (vgl. das Kapitel *Leben und Werk*). Deswegen könnte man die blaue ‚Beschaffenheit‘ Michaelas mit der „blauen Blume“ der Romantik in Verbindung bringen, was um so deutlicher die Realitätsentrücktheit der Heldin betonen könnte.

Wenn 'ck Ihnen sage: sehr elejant, aba doch nich schick. Nich alt, aba ooch nich mehr jung. Nich hibsich, nich häßlich – nischt von Lippenstift und keene blutige Klauen – aba son jewisset Etwas, ick weeiß nich wat. Keene Spur hochmietig, und doch janz Rührmichnichan... (M. S. 449).

Eine gewisse ‚Zeitlosigkeit‘ Michaelas wird obendrein von anderen Figuren bemerkt: Sie sei ein Wunder eigener Art,

denn obgleich sie doch wie Du [Renée – N.N.M.] und Rainer zur Generation der Jahrhundertwende gehört, so erschien sie mir immer ganz zeitlos, im Besitz zugleich der Überlegenheit eines alten Menschen und einer unantastbaren Jugend (M. S. 651).

Als ein ‚ätherischer‘ Mensch unterliegt Michaela nicht den irdischen Gesetzen. So hat daneben die Zeit keine Macht über sie: die Figur wird einem überirdischen Wesen gleich. Es ist darüber hinaus markant, dass sie von einer Kunstmalerin, die die Volière bewohnt, als „erzengelhaft“ (M. S. 728) bezeichnet wird. Diese Bezeichnung lässt wiederum an ihren Namen denken, der sie ebenfalls in die Nähe eines himmlischen Wesens, des Erzengels Michael, rückt.

Weil die geistige Seite der Natur der Protagonistin deutlich in den Vordergrund tritt, muss das Materielle verdrängt werden. Diese Schlussfolgerung wird außerdem durch das folgende Zitat untermauert:

Michaelas Zauber lag in der vollendeten Harmonie ihrer Erscheinung und ihrer Art, sich zu geben, mit ihrer verhaltenen Nachdenklichkeit und ihrem Bedürfnis, einführend zu verstehen²⁰¹. Diese Harmonie war so bezwingend, daß man zunächst gar nicht darauf kam, danach zu fragen, wie diese Frau eigentlich aussähe – ob sie schön sei im landläufigen Sinne dieses Begriffes (M. S. 304).

Das Innere lässt hier gleichsam das Äußere verschwinden; das Geistige an Michaela scheint ihr Äußeres auf gewisse Weise zu überstrahlen. Die stoffliche Komponente ihres Bildes tritt deutlich zurück: da sich die Figur von dem Stofflichen löst, entgleitet sie dem im Stofflichen verwurzelten Mütterlichen.

Michaelas ‚vergeistigte‘ Eigenart scheint sie daran zu hindern, die Bindung an andere Menschen zu suchen²⁰². Sie wird zu einer Einzelgängerin – an die-

²⁰¹ Dass die Empathie ein typisch weibliches Merkmal sei, betonen Helene Lange und Gertrud Bäumer.

²⁰² Diese Vergeistigung bedeutet jedoch nicht, dass Michaela den Typus einer keuschen und der Sexualität entsagenden Frau darstellt. Dass die Fragen der Moral für sie eher zweitrangig sind, suggeriert ihre Liaison mit einem verheirateten Mann. Diese Episode kann aber auch ein Argument für die These sein, dass die Protagonistin sich nicht an andere binden lässt: die Beziehung zu einem bereits vergebenen Mann scheint von vornherein zum Scheitern verurteilt zu sein, die Wahrscheinlichkeit einer dauerhaften Bindung wird erheblich reduziert.

sem Zustand sei eben „[ihr] unselig kompliziertes Wesen“ (M. S. 927) schuld. Dabei sei sie, so heißt es, weder ein positiver noch ein negativer Einzelgänger, sondern „das Produkt gewisser Umstände, die [sie] in die Isolation geraten ließen“ (M. S. 803). Nicht zu übersehen ist trotzdem, dass Michaela vor allem eine Wissenschaftlerin ist. Wie bereits angedeutet, bietet ihr einzig und allein die wissenschaftliche Arbeit die Möglichkeit der Selbsterfüllung. Daher liegt hier die Behauptung nahe, dass Michaelas spirituelle Entrücktheit der Realitätsabgewandtheit eines Wissenschaftlers entspricht. Und als weiblicher Wissenschaftler muss sie eine Einzelgängerin sein:

Wenn Frauen sich zu einer künstlerischen oder wissenschaftlichen Arbeit berufen fühlen, wenn sie ihr Pfund, ihr Talent nicht vergraben, dann schlagen sie sich, ob sie wollen oder nicht, auf die Seite der Einzelgänger. Und merkwürdigerweise, vielleicht aber auch aus leicht erklärlichen Gründen, ist ein Mann in dieser Lebensform immer glücklicher, nicht nur in sich selbst, sondern auch in seiner Wirkung auf andere Menschen. Es ist immer noch so, daß, trotz allem, was Frauen in den letzten fünfzig Jahren erreicht oder geleistet haben, der selbständig einer Berufung folgenden Frau die Abweichung von einer aus dem rein Biologischen abgeleiteten Norm im geheimen verdacht wird, und darauf reagieren die meisten dieser Frauen mit einer Überbetonung ihrer intellektuellen oder künstlerischen Persönlichkeit und suchen damit ein uneingestandenes Minderwertigkeitsgefühl auszugleichen (M. S. 803)²⁰³.

In diesem Sinne scheint Michaelas ‚vergeistigte‘ Existenz aus der „Überbetonung ihrer intellektuellen [...] Persönlichkeit“ zu erwachsen – und weil sie sich auf dem Gebiet der Wissenschaft verwirklichen will, wird ihr das familiäre Glück und die Erfüllung in der Mutterrolle versagt. Ähnlich wie die Kunst, die sich mit dem Muttersein nicht vereinbaren lässt²⁰⁴, verdammt die wissenschaftliche Tätigkeit die Frau zur Einsamkeit. Symbolisch wird dies ebenfalls am Beispiel der Volière gezeigt, durch welche Michaela, was zu beachten ist, erkannt habe, dass „es um die Frau als Einzelgängerin etwas Trauriges, ja, Tragisches ist“ (M. S. 803). Daraus lässt sich ableiten, dass die Wissenschaft, so wie die Kunst, der Frau zum Verhängnis werden kann, weil sie sie zum Alleinsein verurteilt und von ihrer wahren, d. h. mütterlichen Natur, entfremdet. Interessant ist in diesem Zusammenhang noch die Tatsache, dass Michaela am Ende des Romans den Wunsch äußert, in Merleberg eine Schule für verwaiste Kinder zu gründen. Obwohl sie betont, dass sie damit keinen Ersatz für die eigene Kinderlosigkeit schaffen wolle (vgl. M. S. 942), ist doch ihre Bereitschaft, sich der Kinder der ver-

²⁰³ In gewissem Sinne spricht davon G. Bäumer, wenn sie bemerkt, dass die wissenschaftliche Betätigung mehr Engagement von der Frau als von dem Mann verlange. Vgl. das Kapitel zu H. Lange und G. Bäumer.

²⁰⁴ Was am Beispiel der Kunstmalerin Mathilde Mackens aus dem Roman *Sterne der Heimkehr* gezeigt wurde.

storbenen Renée anzunehmen, aufschlussreich. In einem Brief an den Erzähler Jürgen Brook gibt die Protagonistin Folgendes zu bedenken:

Es hat wohl so sein sollen, ebenso wie es mir vorbestimmt gewesen sein muß, daß mir eigene Kinder versagt blieben, und daß ich erst sehr spät, ja, *zu* spät erkannt habe, daß mir das – vielleicht – gefehlt hat. [...] Ich wollte ja nur erklären, daß ich mich Kindern gegenüber immer irgendwie gehemmt, komischerweise schüchtern gefühlt habe. Aber diese Kinder – Renées Kinder – sie haben es mir so leicht werden lassen; es ist, als ob dieser Bann aufgehoben wäre, seitdem ich sie kenne (M. S. 928f.).

Die angeführte Passage mutet so an, als ob die Protagonistin ihre mütterliche Seite endlich doch entdeckt habe. Ihre Hinwendung zum Mütterlichen wird dabei als die Loslösung von einem „Bann“ dargestellt, wodurch suggeriert wird, dass die bisherige Existenz ihr keine wirkliche Erfüllung bringen konnte. Dass die Protagonistin letzten Endes tatsächlich zur Mutter wird, wenn auch nur durch Adoption, legt den Schluss nahe, dass das wahre weibliche Glück einzig in der Erfahrung des Mutterseins liege.

3.3.3.3.

Die Klavierspielerin Merula in *Der Weg ohne Wahl*. Zur Inferiorität der Frau in der männlichen Ordnung

Merula Martius-Orley, denn so heißt die Heldin des Romans *Der Weg ohne Wahl* (1933), ist eine 22jährige Klavierspielerin, die zusammen mit ihrem Bruder, dem Geiger Manno Orley, in Raduhn, in der Nähe von Berlin wohnt. Die Geschwister sind musikalisch hoch talentiert und genießen trotz ihres jungen Alters einen gewissen Ruhm.

Die Geschichte, die einige Tage vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges beginnt, wird zum größten Teil aus der personalen Perspektive eines 40jährigen Arztes erzählt, der die Bekanntschaft mit dem Musikerpaar auf seiner Rückreise nach Berlin in einem Zug macht. Friedrich Rasmus ist ein alleinstehender Mann, dessen Schicksal mit dem der Geschwister unwiederbringlich verflochten wird, als er das Leben des jungen Musikers Manno rettet, indem er ihn an einem Selbstmordversuch hindert. Die erzählte Zeit umfasst die darauf folgenden Tage bis zum Ausbruch des Krieges und zur Mobilmachung Deutschlands. In den Erzählstrom sind ebenfalls die persönlichen Aufzeichnungen Merulas eingebettet, die sich vor allem auf das Vergangene beziehen. Sie werden von dem Arzt in Abschnitten gelesen, wodurch die zurückliegenden Ereignisse allmählich aufgerollt werden. Die personale Ich-Erzählerin Merula Orley fertigt ihre Aufzeichnungen stufenweise an. Es ist eigentlich der Arzt Rasmus, der sie zum Niederschreiben ihrer Vermutungen und Erinnerungen bringt, da er sich von

ihnen eine therapeutische Wirkung und Einsicht in das Wesen ihres kranken Bruders erhofft. Denn die Klavierspielerin glaubt daran, dass es Rasmus, der schon einmal das Leben ihres Bruders rettete, gelingen wird, den unter Verfolgungsangst und seltsamen Gemütsschwankungen leidenden Geiger zu heilen. Merula fürchtet, dass Manno seinen Selbstmordversuch wiederholen wird. Der Arzt, der sich von Merula vom ersten Blick an angezogen fühlt, schlägt ihre Bitte nicht aus.

Die Gestalt der Klavierspielerin wird folglich aus zwei Perspektiven dargestellt: zum einen sieht man sie mit den Augen des personalen Erzählers Rasmus, dessen Blickwinkel auf das Äußere der weiblichen Figur beschränkt ist und welcher zum Beobachter und Analytiker der Geschwisterbeziehung wird; zum anderen hat man durch ihre Niederschrift Einblick in das Innere Merulas. Es ist wichtig, zwischen diesem männlichen und weiblichen Blick zu unterscheiden, weil dadurch die Wahrnehmung der Frau durch den Mann und ihre Selbstdarstellung getrennt analysiert werden können.

Aus ihren Aufzeichnungen erfährt man, dass Merula und Manno die Kinder des berühmten Naturforschers Andreas Martius und einer Sängerin sind, welche das häusliche Glück der Selbsterfüllung als Künstlerin²⁰⁵ opferte und ihren Mann und die Kinder in früher Kindheit verließ. Die Wahrheit über das Leben und den Tod der Mutter wurde den Kindern seitens der Familie immer verheimlicht, bis sie aus dritter Hand die Geschichte ihrer Eltern erfuhren. Von früher Kindheit an wurde Merula zur Beschützerin ihres Bruders und übernahm gewissermaßen die Rolle der abwesenden Mutter. Nach dem Tode des Vaters und der Mutter wurden die Geschwister bis zum Schulabschluss von den Großeltern und einer Tante erzogen. Im Roman treten sie als bereits erwachsene junge Menschen auf, die auf sich selbst angewiesen in Raduhn leben.

Bereits die Figurenkonstellation legt nahe, dass hier das Prinzip der Geschlechtszugehörigkeit das leitende ist. Denn Merula Orley ist in erster Linie die Schwester ihres Bruders, die Tochter ihres Vaters und die zukünftige Gattin von Rasmus. Es ist bemerkenswert, dass ihre Beziehung zur Mutter nicht auf Identifikation beruht; sie selbst bringt mehrmals zum Ausdruck, dass sie mehr ihrem Vater ähnelt, während ihr Bruder der Mutter ähnlich ist:

Und daß zwischen ihm [dem Vater Merulas – N.N.M.] und mir eine Verbundenheit bestand, die keiner Worte, keiner Zeichen bedurfte – ein Einklang

²⁰⁵ Dass Kunst und Muttersein sich gegenseitig ausschließen, suggeriert das Schicksal Veronika Orleys. Obwohl ihre Tochter, die Klavierspielerin Merula, auch eine Künstlerin ist, scheint für sie ihr mütterlicher Instinkt, mit dem sie vor allem dem Bruder begegnet, wichtiger als das künstlerische Talent zu sein. Im Roman wird vielmehr ihr Bruder, der Geiger Manno, als der ‚wahre Künstler‘ dargestellt, während Merula lediglich seine Begleiterin sein darf. Daher wird ihr die Kunst nicht, wie ihrer Mutter Veronika, zum Verhängnis, sie muss nicht zwischen der Erfüllung als Mutter und Künstlerin wählen.

wie zwischen zwei verschieden gebauten, aber völlig auf einen Ton gestimmten Instrumenten -, das weiß ich erst heute [...] ²⁰⁶.

Die Umgebung Merulas setzt sich vor allem aus männlichen Gestalten zusammen, sie scheint unfähig zu sein, eine engere Beziehung zu einer Frau aufzubauen. Obwohl sie dem Vater gegenüber nicht unkritisch eingestellt ist, ist für sie die Mutter nicht von so großer Bedeutung wie für ihren Bruder. Auch die Beziehung zur Großmutter und zur Tante, die beide nach dem Verschwinden der Mutter für die Erziehung der Kinder sorgten, ist durch Distanz und Unverständnis gekennzeichnet. Nichts desto weniger hat Merula keine Schulfreundin und auch sonst niemanden, dem sie sich anvertrauen könnte. Im Verhältnis zu Gleichaltrigen hält sie sich immer an der Seite Mannos, mit ihm verbindet sie letzten Endes ihre berufliche Laufbahn: bei öffentlichen Auftritten begleitet sie immer ihren Bruder auf dem Klavier, während er Geige spielt. Da die Klavierspielerin von männlichen Gestalten umkreist zu sein scheint, sollen ihre Beziehungen zu Männern etwas genauer untersucht werden.

Bereits in ihrer Einstellung zum Vater macht sich ein Charakterzug Merulas bemerkbar, der in ihrer Beziehung zum Bruder und zu Rasmus bestätigt wird. Die Klavierspielerin ist nämlich nicht im Stande, sich gegen die männliche Ordnung aufzulehnen, obwohl sie deren Mängel bemerkt. Obgleich sich die Protagonistin nur ungenau an die Mutter erinnern ²⁰⁷ kann, zeigt ihr Urteil über die Ehe der Eltern deutlich, dass sie den Vater als einen despotischen Bewahrer der patriarchalischen Ordnung wahrnimmt, welcher seine Frau wie ein Objekt behandelte:

Ich glaube, er dachte, da die Stimme der Frau, die er liebte, gehörte, so gehörte ihm die Stimme mitsamt der Frau, und wenn die Frau während seiner Abwesenheit schöner geworden war als je zuvor, und die Stimme zu einer Gewalt, die ihr alles unterwarf, so war er eben der Besitzer von alledem, und anderes kam ihm überhaupt nicht in den Sinn (Z. S. 60).

Trotz des Unglücks, das Merulas Mutter getroffen hat, und trotz der hintergründigen Kritik an dem Vater wird er eben zu einer Bezugsperson für Merula. Bei ihm sucht die Tochter Trost und Schutz, auf seinen Knien erwacht sie als nachtwandelndes Kind. Sie ist bereit, sich dem Vater zu fügen: „Immer, wenn

²⁰⁶ I. SEIDEL: *Der Weg ohne Wahl*. Stuttgart 1933, S. 88. Bei Zitaten aus dem Roman wird die Seitennummer im laufenden Text mit der Sigle Z in Klammern angegeben.

²⁰⁷ Es ist kennzeichnend, dass sich Merula die Meinung über ihre Mutter hauptsächlich aufgrund der Briefe der Mutter an ihren Gatten bilden kann, weil das Schicksal der Mutter, wie bereits gesagt, den Kindern verheimlicht wurde. So wird das Schreiben zur einzigen Möglichkeit, sich selbst zu artikulieren und die weibliche Genealogie aufrechtzuerhalten: durch die Briefe hat die Tochter Einblick in das Wesen der Mutter, und ebenfalls für sie wird das Schreiben zum Mittel, die Wahrheit über sich selbst zu erfahren.

mir das Leben unerträglich wird, brauche ich nur an so einen Waldgang mit ihm zu denken; dann ist er vor mir – mächtig, schwerfällig, unaufhaltsam fortschreitend. Gläubig, unter Verzicht auf alle eigenen Absichten, folge ich ihm...“ (Z. S. 91). Ebenfalls ihr Äußeres lässt Merula vor allem als die Tochter ihres Vaters und nicht ihrer Mutter wahrnehmen: „[...] ich bin ja Papa viel ähnlicher als ihr. Ich bin überhaupt nur Papa ähnlich“ (Z. S. 49).

Merula Orley steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Vater. Selbst dann, wenn sie es wagt, ihre eigene Meinung ausdrücken, fürchtet sie, dass sie den Vater enttäuschen könnte:

Ich war schon groß genug, um zu ahnen, daß ich dieser Anforderung, nur zu blühen und zu singen, nicht würde genügen können – daß ich keine von den Frauen werden könnte, die Blumen und Vögeln gleichen, und diese Ahnung erfüllte mich mit der leise quälenden Beunruhigung, daß ich ihn hierin würde enttäuschen müssen (Z. S. 94).

Obwohl sich hier die Klavierspielerin gegen die Gleichsetzung der Frau mit der Natur²⁰⁸ wendet, zeigt sie sich doch nicht stark genug, um etwas gegen den Willen des Vaters zu tun. Die Herrschaft des Vaters scheint sich sogar über die Grenze des Todes zu erstrecken; denn Merula ist es, die als erste den Leichnam ihres Vaters entdeckt. Diese These mag das folgende Zitat verdeutlichen:

Plötzlich hatte er [Rasmus – N.N.M.] etwas wie die Vision einer alten, hohen und schwarzgekleideten Frau und, dieser Erscheinung folgend, die eines großen, hageren, vornübergebeugten Mannes, die beide vor Merula hergingen, denen sie folgte, wie sie da neben ihm ging, das Antlitz erhoben, Leidensübersättigung im blinden Blick... (Z. S. 173).

Die beiden hier beschriebenen Gestalten, denen Merula folgt, sind ihre Großmutter väterlicherseits und ihr verstorbener Vater. Die Hauptfigur ist ihnen völlig ausgeliefert, lediglich ihr Körper scheint sich aufzulehnen – sie drückt ihren Protest durch die Körperhaltung und den Gesichtsausdruck und nicht zuletzt durch den „blinden Blick“ aus, mit welchem sie sich der Realität scheinbar verweigert. Sie vermag es freilich nicht, diesen stummen Protest in die Tat umzusetzen und sich von dem Einfluss ihres Vaters zu befreien.

Ihr Verhältnis zum Vater steht im krassen Gegensatz zu dem Vater-Sohn-Verhältnis. Denn Andreas Orley betrachtet seinen Sohn Manuel wie einen Feind – nicht zuletzt deswegen, weil er seiner Mutter äußerlich so ähnelt, aber

²⁰⁸ Mit den „blühenden und singenden“ Frauen scheint hier I. Seidel auf solche Gestalten wie Delphine oder ihre Mutter Charlotte aus dem *Wunschkind* anzuspielden, die den Gegensatz der guten Mutter darstellen. Den Frauen, die „Blumen und Vögeln“ gleichen, fehlt meistens der Mutterinstinkt, deswegen werden sie von der Autorin negativ bewertet.

auch deswegen, weil er gleich seiner Mutter musikalisch talentiert ist. Merula übernimmt die Funktion der Mittlerin zwischen dem Vater und dem Sohn, sie versucht immer, ihnen jegliche Unannehmlichkeiten zu ersparen und entstehende Spannungen zu schlichten. Es ist markant, dass solche Spannungen nicht zwischen Merula und ihrem Vater und ebenfalls nicht zwischen ihr und ihrem Bruder zu verzeichnen sind:

Da es zwischen Manno und mir wiederum ähnlich war und ich auch mit ihm in völlig ausgewogenem Gleichgewicht lebte, so konnte es nicht anders sein, als daß die Spannung, die zwischen Papa und Manno bestand, in mir zum Ausgleich zu kommen suchte²⁰⁹ (Z. S. 97).

In der Relation zu dem Musiker Manno muss sich Merula immer als die stärkere bewahren: sie steht ihrem Bruder in jeder Situation zur Seite und unterstützt ihn nach Kräften. Sie fühlt sich für ihn verantwortlich und zeigt sich immer bereit, für ihn alles zu ertragen und die eigenen Wünsche zurückzustellen:

Neben dem Verantwortungsgefühl, das mich von frühester Kindheit an wie etwas Angeborenes bestimmte und leitete, hegte ich auch eine tiefe Bewunderung für ihn und war so bereit, anzunehmen, daß alles, was er dachte und wollte, seine Berechtigung haben müßte²¹⁰ (Z. S. 213).

Aus dem Abhängigkeitsverhältnis von ihrem Vater gerät Merula in ein zweites: diesmal von ihrem Bruder. Sie übernimmt die Rolle der Begleiterin ihres Bruders nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben:

[...] da ich ihn nicht von seinem Irrtum zu überzeugen vermochte – ihn wenigstens beschützen, warnen, mich zwischen ihn und die schlimmsten Gefahren stellen wollte. Dafür bin ich vielleicht eine Frau, dass mir dies zunächst wichtiger schien als mein eigener Weg (Z. S. 207).

Es wird hier deutlich, dass für die Protagonistin die Frau gleichsam dazu prädestiniert scheint, sich selbst in den Hintergrund zu stellen und auf die eigene Selbstverwirklichung zu verzichten. Merula ist bereit, sich für ihren Bruder aufzuopfern, weil ihre weibliche Natur sie dazu bestimmt: sie steht folglich für einen weiblichen Altruismus – eine Haltung, die sich laut den Frauenrechtlerinnen Helene Lange und Gertrud Bäumer aus der weiblichen Eigenart ergibt²¹¹.

²⁰⁹ Die Frau wird hier folglich als ein quasi Frieden stiftendes Prinzip dargestellt, das sich im Gegensatz zu dem männlichen Prinzip befindet, das für Konflikt und Spannung steht: es ist ein Denken im Sinne Bachofens, welcher ähnliche Attribute dem Mutter- und Vaterrecht zusprach.

²¹⁰ Die Einstellung der Protagonistin zu ihrem talentierten Bruder lässt dabei an das Verhältnis zwischen I. Seidel und ihrem Bruder Willi Seidel denken, den die Dichterin bewunderte. Siehe mehr dazu im Kapitel *Leben und Werk*.

²¹¹ Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

Auf der anderen Seite ist es nicht zu übersehen, dass Merula ihre Aussage relativiert, indem sie sich der Partikel „vielleicht“ bedient. Dass ihre Akzeptanz der Rolle der verantwortlichen Schwester nicht uneingeschränkt ist, bringt auch eine Textstelle zum Ausdruck, in welcher die Heldin auf ein Foto aus der Kindheit blickt:

Manchmal sehe ich mir die Kinderbilder von Manno und mir an [...]. Meine mag ich ja nicht. Da ist dieses Doppelbild, das im Jahr vor Papas Tode gemacht worden ist: wie unscheinbar wirke ich da neben Manno! Ein schmales blasses Kind, dem das straffe schwarze Haar nach dem strengen Geschmack der Großmutter unkleidsam aus der Stirn zurückgerissen ist, mit einer großen Nase, und mit so unkindlich ernsten Augen! Wenn ich dies Bild ansehe, erschrecke ich, als sähe ich mich selbst, wie ich heute noch bin, aber in einem jener Spiegel, die unendlich verkleinern, als erblicke man die eigene Gestalt durch ein umgekehrtes Fernglas (Z. S. 231f.).

Es ist hervorzuheben, dass die Protagonistin in der Begleitung ihres Bruders lediglich „unscheinbar“ wirkt und dass sie „schmal“ und „blass“ ist: während Manno in den Vordergrund tritt, wird Merula in den Hintergrund verdrängt. Diese Konstellation bleibt auch im späteren Leben der Geschwister bestehen: wie bereits gesagt, ist Merula als Klavierspielerin nur eine Begleiterin ihres Geige spielenden Bruders, sie steht weiterhin in seinem Schatten²¹². Dass die Protagonistin ein Unbehagen beim Anblick des gemeinsamen Porträts empfindet, deutet offenbar darauf hin, dass sie die ihr zugeteilte zweitrangige Position nicht akzeptiert. Ähnlich wie in ihrer Beziehung zum Vater vermag sie es jedoch nicht, sich gegen die Rolle der Begleiterin ihres Bruders aufzulehnen.

Die Beziehung Merulas zu ihrem Bruder ist freilich nicht nur durch Verantwortungsgefühl und Selbstverzicht gekennzeichnet, denn die Protagonistin begegnet ihm mit einer auffallenden Mütterlichkeit. Dieser Wesenszug Merulas wird bereits während ihrer ersten Begegnung mit Rasmus thematisiert, der „das mütterliche Wesen, mit dem sie [den Bruder – N.N.M.] versorgte“ (Z. S. 25), bemerkt. Auch Manno verhält sich Merula gegenüber, als ob er ihr Kind wäre:

[Manno – N.N.M.] sagte schließlich: „Ich wollte noch eigentlich etwas üben, Merula!“. Dann, nachdem sie ihm zugnickt hatte wie eine Mutter, die eine Erlaubnis erteilt, die er auch anscheinend mit seiner Meldung hatte einholen wollen, lächelte er Rasmus nochmals zu und verschwand (Z. S. 39).

²¹² Mit diesem Gedanken scheint I. Seidel auf die Stellung der Frau in der patriarchalischen Ordnung zu verweisen: diese männliche Ordnung zwingt die Frau in eine untergeordnete Position, ihre Bedeutung wird herabgesetzt. Es ist ein Denken im Sinne Simmels, der eine der Ursachen für die Inferiorität der Frau in der männlichen Omnipotenz erblickte. Auch Helene Lange ging davon aus, dass die herrschenden Normen im Grunde männlich seien. Vgl. dazu die Kapitel zu G. Simmel und H. Lange.

Die Klavierspielerin übernimmt die Rolle der abwesenden Mutter ihres Bruders. Obgleich sie selbst kinderlos ist, verfügt sie über die Eigenschaften einer guten Mutter: sie ist fürsorglich, liebevoll und wärmespendend. Man kann annehmen, dass die Protagonistin, indem sie die Mutter Mannos spielt, aus der untergeordneten Position seiner Begleiterin zu schlüpfen versucht: als eine ‚Mutter‘ ist eben sie die überlegene, ihrer mütterlichen Wirkung muss sich der Bruder unterordnen.

Die Mütterlichkeit Merulas ist es, was den Arzt Rasmus als Mann anzieht; ihr Reiz bewirkt jedoch vor allem, dass er Merulas Mütterlichkeit als Möglichkeit, als ein Versprechen des Mutterseins wahrnimmt und dass diese Mütterlichkeit die Frau in die Nähe des Sacrams bringt:

„Das ist aber doch keine Frau“, dachte Rasmus jetzt ganz verwirrt, seiner Arbeit wieder zugewandt, ohne fortfahren zu können. „Jungfräuliche Mutter!“, fügte er staunend hinzu. Diese Neigung, mit der sie sich über den Liegenden gebeugt hatte [über ihren Bruder Manno – N.N.M.] – das schmerzliche Lächeln ihres Mundes dazu –, es waren so ganz Neigung und Lächeln einer jugendlichen Pietät gewesen, die er heute in irgendeiner Kirche gesehen hatte (Z. S. 11).

Und etwas weiter liest man, dass dem männlichen Erzähler „die Seligkeit von Merulas Nähe“ auffällt und dass „sie anzusehen gesteigertes Leben“ (Z. S. 19) bedeute – für Rasmus gleicht die Klavierspielerin einer „Virgo Mater“ (Z. S. 40). Dadurch, dass Merula als ‚jungfräuliche Mutter‘ dargestellt wird, wird angedeutet, dass die Anlage der Mütterlichkeit nicht nur auf das Biologische begrenzt werden muss. Auch eine alleinstehende Frau, wie sie von Merula repräsentiert wird, könnte eine ‚Mutter im Geiste‘ werden – den Forderungen Helene Langes und Gertrud Bäumers zufolge²¹³. Die Voraussetzung ist allerdings, dass die Frau ihre Jungfräulichkeit bewahrt.

Dass diese ‚vergeistigte‘ Mütterlichkeit der Frau eine besondere Chance bietet, innerhalb der von den Männern dominierten Welt einen eigenen Ort zu finden, wird eben dadurch suggeriert, dass der Zustand der Virgo Mater für den Arzt Rasmus eine Art Übergangsphase ist, die überwunden werden muss. Für den männlichen Erzähler kann das Weibliche nur in der Rolle der Ehefrau und Mutter existieren; erst durch den Mann kann die Frau zu sich selbst kommen:

Was wollte er [Rasmus] denn sonst noch? Ein Mädchen zur Frau – zur Mutter machen... Ihm die Wirklichkeit – die heilige, erdbedingte Wirklichkeit seines Lebens erschließen... Sonderbare Erschütterung! Hatte er je in dieser über den Besitz ihrer Person hinausgreifenden Weise für eine Frau empfunden? Je geglaubt, daß der Wunsch, ein junges Weib zu dem zu führen, was seine Bestimmung war, mit zum Inhalt einer zwingenden Leidenschaft werden könnte? (Z. S. 117).

²¹³ Vgl. das Kapitel zu Lange und Bäumer.

Verblüffend ist nicht nur, dass der männliche Erzähler sein Besitzdenken in Bezug auf die Frau nicht einmal zu verstecken versucht, sondern auch dass er darüber hinaus sich als eine Art Führer der Frau versteht, was sie zu einem willenlosen Objekt macht. In den Augen des Arztes erscheint Merula als eine Kranke, die der Heilung bedarf, wobei das beste Heilmittel wiederum der Mann darstellt: „Schöne Geschichten sind das ja, die du durchgemacht hast, Mädchen! Aber, paß auf, jetzt kommst du zu mir und alles wird anders!“. Das sagte sein Herz, wenn er diese bösen Dinge las [...]“ (Z. S. 169). „Die Krankheit, an der Merula litt“ (Z. S. 169), war nach Meinung des Arztes ihr Bruder Manno: der Arzt will zwar, dass sich Merula von diesem Abhängigkeitsverhältnis befreit, er räumt ihr jedoch keinen eigenen Bewegungsfreiraum ein. Denn Merula soll sich von dem Bruder lösen, um demnächst die Frau des Arztes zu werden; ein anderes Schicksal ist für Rasmus nicht denkbar. Mit diesem Anspruch, Merula zu seiner Frau zu machen, geht zugleich die Forderung einher, sie an die Erde zu binden. Eine Bestätigung findet man in dem bereits zitierten Wunsch des Arztes, in welchem er von der Erschließung der „erdbedingten Wirklichkeit“ für Merula spricht. Die Bindung der Frau an den Mann bedeutet hier also auch die Bindung an das Irdische. Die Frau wird im doppelten Sinn ihrer Eigenständigkeit beraubt: indem ihr das Recht auf Selbstständigkeit abgesprochen wird und indem sie jeweils ein anderes Abhängigkeitsverhältnis eingehen muss. Das Gebundensein der Frau an die Erde erweist sich in diesem Kontext als ein Mittel, mit dem der Mann seine Macht über die Frau konstituiert. Dass die Figur der Klavierspielerin eben erdentrickt zu sein scheint, ist für Rasmus eine beunruhigende Erscheinung:

Er stellte für sich fest, daß ihr Gesicht aber durch einen Zug verzweifelter Willensanpassung wie das Antlitz einer Verzückten – einer Märtyrerin wirkte, weder alt noch jung, nur so sonderbar erdenentrückt, daß er erschrak, denn auf einmal fühlte er sich ganz dieser Erde zugehörig, von der sie so abgewandt schien (Z. S. 173).

Die Erdgebundenheit der Frau ist demzufolge ein Garant der Machtposition des Mannes; sobald sich die Frau von der Erde entfernt, entgleitet sie seinem Machtanspruch.

Die Hauptfigur gerät immer wieder in Konstellationen, denen sie sich anzupassen versucht, als ob es kein Ausweichen aus der Männer-Welt wäre. Dass die Protagonistin von der männlichen Welt gleichsam umkreist zu sein scheint, suggeriert besonders deutlich die Szene, in welcher der Arzt Merula den Heiratsantrag macht:

„[...] Eigentlich bist du ja der dritte“, sagte sie nach einer Weile sonderbar schleppend, als spräche sie halb im Schlaf.

[...] „Der dritte?“ fragte er, wenig beunruhigt. „Ja“, sagte Merula, ohne die Augen zu öffnen. „Ist es nicht bei jeder Frau so? Zuerst gibt es nur den Vater – und dann ist ja der Bruder – und dann kommt der dritte, und der bist du...“.

„Und dann?“ fragte Rasmus [...]. Merula errötete ein wenig, aber sie schlug nun die Augen groß auf und strahlte ihn an. „Der Sohn!“ sagte sie, „Rasmus, der Sohn ist der vierte! – „Was?“, sagte Rasmus lachend, „einer nur? Söhne – Merula! Söhne!“ [...] – sie nahm seine Hand und zählte lächelnd an seinen Fingern ab: „Von zwei und vier kann es mehrere geben. Aber eins und drei, die hat eine Frau nur einmal in ihrem Leben – wenigstens ich, Rasmus, wenigstens ich...“ [...]

„Der fünfte“ – Merula hatte die Augen wieder geschlossen – „der fünfte – das könnte nur – Gott sein!“.

„Nur ein Gott?“ – Rasmus lächelte.

„Nein! Gott“, sagte Merula leidenschaftlich und fast inbrünstig: „Alle und Alles in einem: Gott!“ (Z. S. 290f.).

Und als Rasmus Merula fragt: „Würdest du bereit sein, Merula?“ [ihn zu heiraten – N.N.M.], so reagiert sie auf folgende Weise: „Sie hob ihr Gesicht mit geschlossenen Augen zu ihm empor: „Heute – morgen – wann du nur willst“, flüsterte sie“ (Z. S. 291). Diese hier gewählte Episode macht zunächst den Eindruck, dass die Figur der Klavierspielerin in dem männlichen Denken gänzlich befangen ist, was nicht nur ihr Wunsch nach einem männlichen Kind beweist, sondern auch das überspitzte Verantwortungsgefühl für ihren Bruder, auf welches bereits hingewiesen wurde. Es lassen sich hier aber auch Textsignale finden, die eine andere Auslegung ermöglichen. Merula spricht nämlich „sonderbar schleppend als spräche sie halb im Schlaf“, „ohne die Augen zu öffnen“ oder „mit geschlossenen Augen“. Nichts desto weniger mutet ihr Verhalten etwas kindisch an, besonders in dem Moment, als sie an den Fingern des Arztes abzuzählen anfängt. Diese ‚Infantilisierung‘ der Protagonistin zielt anscheinend darauf ab, den Wert ihrer Behauptungen zu relativieren.

Darüber hinaus benimmt sich Merula so, als ob sie sich einem unausweichlichen Schicksal fügen müsste: sie lehnt sich an den Arzt an, meidet seinen Blick, flüstert. Sie spricht ihn auf seine Frage antwortend in der dritten Person an, was man als einen Versuch der Distanzierung auslegen könnte. Diese Textsignale lassen sich als eine subtile Opposition gegen die männliche Omnipotenz²¹⁴ lesen und weisen auf eine gewisse Hilflosigkeit der Frau hin, die derart von der männlichen Welt dominiert ist²¹⁵, dass sie keinen offenen Widerstand wagt.

²¹⁴ Worin man wiederum eine Affinität zu der Simmelschen These von der Allmacht des Männlichen erblicken könnte. Vgl. das Kapitel zu G. Simmel.

²¹⁵ Merulas Beschreibung des Frauenschicksals – das Bild der Frau, die in jedem Abschnitt ihres Lebens von einem Mann begleitet wird, angefangen bei dem Vater, durch den Bruder, Ehemann, Sohn und letzten Endes Gott – verdeutlicht nicht nur das Gefangensein der Frau in den patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen, sondern auch die Abwesenheit der weiblichen Iden-

In dieser männlichen Welt befindet sich die Frau gewissermaßen in einem Zustand der Auflösung, ohne eine feste Identität, da diese auf die verschiedenen männlichen Erwartungen verteilt ist. Das Ich der Frau scheint gleichsam zersplittert zu sein: die Protagonistin ist sowohl virgo als auch Schwester, Tochter, künftige Ehefrau und Mutter. Die männliche Omnipotenz scheint sogar das Äußere der Frau zu beeinträchtigen:

Während sie ihm voran die schmale Treppe hinaufstieg, bemerkte er für sich, daß sie heute in dem losen, kuttenähnlichen Leinenkleid, das über den Hüften mit einem ledernen Gürtel zusammengehalten wurde, wieder durchaus nichts Mädchenhaftes, aber auch gar nichts von einer Virgo Mater an sich hatte. Sie glich eher einem verkleideten Jüngling, einem strengen Engel, der mit geneigtem Haupt, nachsinnend, aber doch stürmisch die Stufen nahm (Z. S. 40).

Dass Merula einmal als „Virgo Mater“ erscheint, ein anderes Mal einem „Jüngling“ ähnelt, bestätigt die oben gestellte These, dass sie keine feste Identität besitze. Ihre „kutenähnliche“ Kleidung, die an das Gewand eines Mönchs denken lässt, sowie der Vergleich mit einem „Engel“ bringen wiederum Merulas Enthaltsamkeit dem Sexuellen gegenüber zum Ausdruck: die Protagonistin führe eine ‚vergeistigte‘ Existenz, was bereits angedeutet wurde²¹⁶.

Wenn Merula jedoch in die männliche Sphäre einzutreten versucht, wird dies von dem männlichen Erzähler als eine Störung der existierenden Ordnung dargestellt:

Das Zimmer, in das sie ihn führte, berührte den Doktor zugleich angenehm und befremdlich; es erschien ihm erstaunlich, daß dieser enthaltsam ausgestattete Raum mit dem Stutzflügel, dem großen Schreibtisch, den vielen Bü-

tität und die fehlende weibliche Genealogie. Denn Merula Orley gedenkt hier mit keinem Wort ihrer Mutter oder Großmutter, von dem Wunsch nach einer Tochter ganz zu schweigen. Die Zerstörung der weiblichen Genealogie bestätigen das bereits besprochene Schicksal der Mutter Veronika Orleys und vor allem ihr Tod, mit dem sich die Geschwister nicht abfinden können: „Vergessen und Schweigen!“ lautet die Parole des Großvaters in Bezug auf Veronika Orley, welcher sich die Geschwister fügen sollten, sowie die feindlichen Beziehungen zwischen Großmutter und Enkelin.

²¹⁶ Die männliche Verkleidung Merulas weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der Kleidungsweise einer anderen alleinstehenden Frau auf: Andrea Loux aus der Erzählung *Der vergrabene Schatz*. Beide Figuren tragen nämlich kuttenähnliche Gewänder und lederne Gürtel. Während aber diese Kleidung im Falle Merulas im Einklang mit ihrem Inneren steht – die Strenge der Kutte geht mit ihrer moralischen Reinheit einher – weist sie im Falle Andreas auf eine Diskrepanz zwischen dem Inneren und Äußeren hin (vgl. das Kapitel zu Andrea Loux). Darüber hinaus trägt auch die Tänzerin Fina aus der Skizze *Die Legende der Fina* eine Kutte, wobei die Kutte hier eindeutig auf die innere Reinheit der Protagonistin verweist (vgl. das Kapitel zu Fina). Es scheint also, dass die Kutte die Enthaltsamkeit der jeweiligen Figur dem Sexuellen gegenüber symbolisieren soll.

chern und dem Himmelsglobus das Gemach einer Frau sein sollte, aber sein Geschmack, seine Witterung für geistige Atmosphäre war ungemein wohltätig berührt (Z. S. 40).

Auch wenn Rasmus es nicht ausschließt, dass sich eine Frau dem geistigen Leben widmen könnte, so ist immerhin nicht zu übersehen, dass seine Reaktion von einer voreingenommenen Haltung zeugt: das Zimmer einer Frau müsste seiner Vorstellung nach doch anders aussehen, Weiblichkeit und Intellektualität sind für den Mann getrennte Bereiche.

Aufgrund der gemachten Beobachtungen kann man annehmen, dass am Beispiel der Klavierspielerin Merula Ina Seidel ihr Urteil über die Situation der Frau in der Gesellschaft ausdrückt. Die Gestalt der Klavierspielerin, die sowohl im Privaten als auch in der Kunst²¹⁷ im Schatten des Mannes steht, versinnbildlicht die Ausweglosigkeit des weiblichen Schicksals und die Abhängigkeit von den von Männern aufgestellten Regeln. Der Roman lässt das Bild einer Frau entstehen, die in der Männerwelt gefangen ist und über keine Entscheidungsfreiheit verfügt: dieser Pessimismus wird auch durch den Namen der Protagonistin angedeutet: Merula kommt selbst auf ihren Namen zu sprechen, indem sie erwähnt, dass sie ihn ihrem Vater zu verdanken hat, insbesondere seiner Naturliebe. Merula ist nämlich ein Teil eines lateinischen Vogelnamens und bedeutet soviel wie Schwarzdrossel:

Er [der Vater – N.N.M.] bleibt stehen [...], um einen Vogelnamen zu nennen: Turdus musicus etwa, oder: Turdus merula. Singdrossel, Schwarzdrossel – er liebte sie beide besonders und hatte Manno und mir, als wir ganz klein waren, ihre Namen gegeben. Musicus – das war Manno gewesen, aber der wurde nicht mehr genannt, dieser Name; nur Merula, das war geblieben, das blieb auch (Z. S. 91).

Der Name Merula kann als ein sprechender Name betrachtet werden, zumal das hier beschworene Bild des schwarzen Vogels mit dem Äußeren Merulas übereinstimmt: Die Protagonistin ist nämlich dunkelhaarig und spricht mit einer dunklen Stimme. Die Farbe Schwarz wird auf diese Weise zu einem festen Merkmal der Protagonistin, das auf eine indirekte Weise den Pessimismus der Dichterin Ina Seidel in Bezug auf die Stellung der Frau in der männlichen Welt andeutet. In diesem Sinne ließe sich der Titel des Romans deuten – *Der Weg ohne Wahl* ist der unausweichliche Weg einer Frau, die nicht wählen darf und kann. Sie darf es nicht, weil sie in der männlichen Ordnung kein Recht auf Selbstbestimmung besitzt, und sie kann es nicht, weil sie selbst zu schwach

²¹⁷ Obwohl Merula eine Künstlerin ist, muss sie nicht unter einem inneren Zwiespalt leiden, wie die Kunstmalerin Mathilde aus *Sterne der Heimkehr*. Dies lässt sich u. a. dadurch erklären, dass Merula keine wahre Künstlerin ist – denn als wahrer Künstler gilt in dem Roman ihr Bruder Manno, den Merula als eine künstlerisch talentierte Frau lediglich begleiten darf.

ist, um aus dieser Ordnung auszubrechen. Ina Seidel scheint hier indes eine indirekte Botschaft zu vermitteln: Bedenkt man nämlich, dass die Protagonistin dank ihrer Mütterlichkeit, vorzugsweise dank ihrer besonderen Stellung als eine ‚Mutter im Geiste‘, den männlichen Ansprüchen auf gewisse Weise entgleiten und in Bezug auf ihren Bruder sogar zu der Überlegenen werden konnte²¹⁸, so scheint dies auf etwas Wichtiges hinzuweisen. Es liegt hier die Schlussfolgerung nahe, dass die Anlage zur Mütterlichkeit, die zwar als Instinkt im Materiellen – im Irdischen – wurzelt, der Frau eine besondere Chance bietet, sich innerhalb dieser von Männern beherrschten Welt zu behaupten. Die Prämisse ist jedoch, dass diese erdbedingte Anlage der Mütterlichkeit eine Vergeistigung erfährt: die Frau solle den ihr von Natur gegebenen Instinkt entwickeln, weil sie sich dadurch ‚befreien‘, der männlichen Allmacht entkommen kann²¹⁹.

²¹⁸ Auf den „schönen“ Geist der Frau hat bereits Kant hingewiesen, welcher behauptete, dass die Frauen „sehr früh ein sittsames Wesen an sich“ hätten. Vgl. J. HELL: *Zum Verhältnis zwischen Mann und Frau in der neuzeitlichen Philosophie – Die Kant'sche Halbwendung*.

[http://epa.oszk.hu/02100/02137/00018/pdf/EPA02137_ISSN_1219-543X_tomus_14_fas_3_2009_ger_237-247.pdf] (Stand: 11.04.2016).

²¹⁹ In diesem Kontext ist es aufschlussreich, dass sich ein ähnlicher Gedanke in einem der Aufsätze Ina Seidels findet: in *Bei den Sibyllen, den Königinnen* kommt die Autorin auf die Omnipotenz des Männlichen zu sprechen: „Inmitten einer geistigen Welt, die vom Manne begründet, vom Manne beherrscht und getragen von großen Männern ist, die, wie nicht anders möglich, sich dem Bewußtsein der Mit- und Nachwelt mit ihren ‚Vatersnamen‘ einzuprägen pflegen, geschah durch diese Frauen [Karoline von Günderode, Bettine von Arnim, Annette von Droste-Hülshoff und Ricarda Huch – N.N.M.] ungewollt die Aufrichtung eines geheimnisvollen geistigen Matriarchats, einer ganz weiblichen Schöpfung, die von einer gewissen naturhaften Anonymität des Ursprungs umwittert bleiben zu sollen scheint.“ I. SEIDEL: *Bei den Sibyllen, den Königinnen*. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 18–24, hier S. 19.

Schlussfolgerungen

Die in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Analysen bieten eine Übersicht über die Frauenbilder, die die Autorin Ina Seidel in ihren erzählenden Texten entwirft: in den analysierten Romanen und Erzählungen begegnet man den Müttern, Ehefrauen und alleinstehenden Frauen. Sowohl in der Gestaltung der Mutterfiguren und Ehefrauen als auch der alleinstehenden Protagonistinnen lassen sich viele Bezüge zu den Geschlechtertheorien J.J. Bachofens, Georg Simmels und der gemäßigten Frauenrechtlerinnen feststellen. Der Einbezug dieser Theorien in die vorliegende Untersuchung hat es ermöglicht, die Seidelschen Frauen aus einer neuen, bisher nicht beachteten Perspektive zu betrachten.

Von den drei ausgesonderten Frauengruppen spielen die Mütter die bedeutendste Rolle. Alle Seidelschen Mütter sind zugleich Gattinnen, die mütterliche Erfüllung ist nur im Rahmen dieses gesellschaftlich sanktionierten Geschlechterverhältnisses möglich¹. Die alleinstehenden Frauen sind kinderlos, wobei die Autorin unterschiedliche Gründe für ihre Kinderlosigkeit anführt.

Die Schriftstellerin scheint davon überzeugt zu sein, dass das weibliche Schicksal durch die besondere Prädestinierung der Frau zur Mutterrolle bestimmt wird, dass der mütterliche Instinkt die ureigenste weibliche Eigenschaft ist, eine außergewöhnliche Gabe, die die Frau im besonderen Maße auszeichnet. Daher wird die Mütterlichkeit der jeweiligen Frauenfigur, unabhängig davon, ob es sich um eine Haupt- oder Nebengestalt handelt, zu dem wichtigsten Kriterium, mit welchem Ina Seidel die von ihr skizzierten Frauenbilder bewertet.

Die mütterliche Berufung der Frau wurzelt laut der Dichterin in der weiblichen Natur: der Mutterinstinkt ist etwas Naturgegebenes, eine typisch weibliche

¹ Die meisten Ehefrauen sind die notwendige Stütze für ihre Männer und gelten als Inbegriff der Wärme und Zuverlässigkeit. Ina Seidel stellt in der Mehrheit Ehen dar, die auf Partnerschaft, Hochachtung und Verständnis aufbauen. Die ungleichen Verhältnisse in der Ehe werden von der Dichterin eindeutig angeprangert. Ina Seidel setzt sich für eine Partnerschaftsehe ein, wie sie von den gemäßigten Frauenrechtlerinnen propagiert wird. Dem Ehebund kommt auch deswegen eine bedeutende Funktion zu, weil er ein Garant der Sittlichkeit und Anständigkeit ist.

Veranlagung, die den grundlegenden Unterschied zwischen den Geschlechtern ausmacht. Diesem Instinkt zu folgen, heißt im Einklang mit sich selbst, der weiblichen Natur gemäß, zu handeln, sich behaupten zu können, wie es am Beispiel Brigitte ten Maans aus *Das Haus zum Monde* gezeigt wurde. Der Mutterinstinkt sollte für die Frau in gewisser Weise ausschlaggebend sein, er ist die notwendige Voraussetzung für die weibliche Selbstfindung. Dabei wird der Mutterinstinkt auf zweifache Weise aufgefasst: zum einen ist er ein elementarer Trieb, der im Stofflichen seinen Ursprung hat, was in Anlehnung an Bachofen symbolisch durch die Verbundenheit mit der Erde zum Ausdruck gebracht wird; zum anderen kann er in einer sublimierten Gestalt, als die ‚geistige Mütterlichkeit‘, auftreten. Wie am Beispiel Cornelies aus dem *Wunschkind*, Muriels aus *Renée und Rainer* und Marias aus *Das unverwesliche Erbe* dargestellt, ist die Mutterschaft für die Dichterin Ina Seidel keineswegs lediglich eine biologische Tatsache. Auch eine nicht biologische Mutter, wie die Klavierspielerin Merula aus dem Roman *Der Weg ohne Wahl*, kann eine ‚Mutter im Geiste‘ sein, allerdings unter der Bedingung, dass sie zugleich als Frau rein und keusch ist. Laut Ina Seidel muss jedoch der elementare, triebhafte Mutterinstinkt auf eine höhere Entwicklungsstufe angehoben und von den biologischen Einschränkungen befreit werden. Mit Bachofen teilt Ina Seidel die Überzeugung, dass das im Stofflichen verwurzelte Mütterliche entwicklungsunfähig ist – das Körperliche hält die Frau auf gewisse Weise gefangen und hindert sie an ihrer weiteren Entwicklung. Daher muss der elementare Mutterinstinkt von der biologischen Verstrickung losgelöst werden, die Frau sollte eine Veredelung ihrer Natur anstreben. Seidel modifiziert also das Konzept Bachofens, indem sie der mütterlichen Frau die Entwicklungsfähigkeit nicht abspricht, wie es der Schweizerische Forscher tat, sondern vielmehr die Notwendigkeit der weiblichen Reifung betont. Auf diese Weise schreibt sie sich unter die Programmatik des konservativen Flügels der Frauenbewegung ein, wobei sie jedoch das Stoffliche nicht völlig verdrängen will. Vielmehr sollte der Instinkt als eine Art Basis dienen, auf der die ‚geistige Mütterlichkeit‘ aufgebaut wird – das Stoffliche gilt immer als Ausgangspunkt der weiblichen Entwicklung.

Dank der Sublimierung der natürlichen Mütterlichkeit kann die Frau die Ebene einer ‚vergeistigten‘ Mütterlichkeit erreichen; der Trieb muss veredelt werden, weil er erst in dieser vervollkommenen Gestalt stärker und wirkungsvoller als der natürliche Instinkt ist. (Was das Schicksal Cornelies aus dem *Wunschkind* wohl am deutlichsten zum Ausdruck bringt). Von besonderer Relevanz ist es, dass die Mütterlichkeit als eine in der Frau ruhende Potenz dargestellt wird, als ein spezifisch weibliches Erbe, aus welchem man schöpfen soll, anstatt es abzulehnen (Maria und Elisabeth in *Das unverwesliche Erbe*). Die Mütterlichkeit als eine besondere weibliche Disposition bedarf indes der Akzeptanz, um zu voller Entfaltung zu gelangen. Erst durch einen willensmäßigen und reflektierten Einsatz des Mütterlichen kann diese besondere weibliche Stärke an Intensität gewinnen und den mütterlichen Wirkungsraum wesentlich erweitern. Die Frau

muss sich also dessen bewusst werden, dass sie über ganz eigene Kräfte verfügt, die ihr die mütterliche Veranlagung gibt². Dass die Mütterlichkeit der Frau eine besondere Stärke verleiht, mit welcher sie ihre Umwelt beeinflussen kann, wird am deutlichsten am Beispiel Muriels aus *Renée und Rainer* und *Michaela* zum Ausdruck gebracht.

Cornelie von Echter aus dem *Wunschkind* ist jedoch zweifelsohne die Mutter, die man als vorbildhaft bezeichnen könnte. Sie wird zu einer ‚Mutter im Geiste‘, die in ihrem Verhalten der Muttergottes nacheifert. Der ‚geistigen Mutter‘ wird von Ina Seidel die Funktion der Vermittlerin zwischen Diesseits und Jenseits zugeschrieben – diesen religiösen Aspekt der Mutterschaft verdeutlicht gegebenenfalls das Beispiel Cornelies. Die Mutter als Vermittlerin der Transzendenz hat eine besondere Position inne; es werden jedoch an sie hohe ethische Ansprüche gestellt. Die mütterliche Frau steht nämlich für das Humane, für Reinheit und Würde, wobei diesen Werten eine verheiratete, aber auch eine alleinstehende Frau (wie die Weberin Melitta aus *Sommertage*) treu sein sollte.

Ina Seidel scheint davon überzeugt zu sein, dass neben der Mütterlichkeit die Keuschheit eines der wichtigsten weiblichen Attribute ist. Es sind nicht nur Mütter, die sich durch ein unbeflecktes Wesen auszeichnen, sondern auch alleinstehende Frauen, die als Ideal der Jungfrau gelten können: Merula aus *Der Weg ohne Wahl* oder Fina aus *Legende der Fina*. Die Sexualität wird von der Dichterin instrumental betrachtet: sie solle im Simmelschen Sinne nur im Zusammenhang mit der weiblichen Fruchtbarkeit zum Tragen kommen und lediglich der Zeugung der Nachkommen dienen. Dass sich Ina Seidel für eine konservative Auffassung des Sexuellen ausspricht³, bestätigen die Schicksale der Frauenfiguren, die eine ‚moderne‘ Moralauffassung repräsentieren, die also die freien Beziehungen zwischen den Geschlechtern zumindest teilweise befürworten: Renée aus *Renée und Rainer*, Andrea aus *Der vergrabene Schatz*, Tatjana aus *Sterne der Heimkehr*, Delphine aus *Das Wunschkind*, Loulou aus *Sterne der Heimkehr* und Therese aus *Das Labyrinth* werden als schwache Frauen konzipiert, die sich im Leben nicht behaupten können. Die meisten von ihnen müssen letzten Endes

² Die Frau kann ebenfalls dank ihrer besonderen religiösen Veranlagung stark werden, allerdings auch nur unter der Voraussetzung, dass sie diese in ihr ruhende Potenz als ihre Stärke erkennt. Die Religiosität Charlottes aus *Das unverwesliche Erbe* wird als eine potenzielle weibliche ‚Waffe‘ dargestellt, dank der sich die Frau behaupten kann. Diese ‚Waffe‘ wird von ihr aber nicht in vollem Maße angewendet, weil sie sich dieser besonderen Eigenschaft nicht bewusst ist.

³ Seidel sträubt sich gegen das Körperliche, als ob der Körper ein Feind wäre, gegen den man ankämpfen sollte. Solche Haltung wundert nicht angesichts der Tatsache, dass I. Seidel selbst den eigenen Körper überwinden musste nach ihrer langen, sie fast das Leben kostenden Krankheit. Vgl. das Kapitel *Leben und Werk*. Wie jedoch Bożena Chołuj bemerkt, sei die Absage an emotionale und sinnliche Bedürfnisse eine kulturell erzwungene Bedingung für das Muttersein. Vgl. B. CHOŁUJ: *Matki i ich władza we współczesnej literaturze niemieckiej*. In: A. NASIŁOWSKA (Hg.): *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Warszawa 2001, S. 257–271, hier S. 271.

den Tod finden (Renée, Delphine, Loulou), aus der erzählten Welt verschwinden (Tatjana, Therese) oder einen Wandel erleben, den die erwünschte Haltung der Moral gegenüber – die sexuelle Enthaltsamkeit – oder die Hinwendung zum Mütterlichen andeutet (Renée, Andrea). Die Erotisierung des weiblichen Daseins, die sich wohl am deutlichsten am Beispiel der ‚Neuen Frauen‘ manifestiert (Andrea, Renée, Tatjana), ist für Ina Seidel eine unerwünschte Erscheinung. Auf der anderen Seite lässt es sich nicht verneinen, dass sich das sinnliche Element, trotz der von Seidel angestrebten Desexualisierung der mütterlichen Frau, gerade in der Mutter-Kind-Beziehung unterschwellig manifestiert⁴. Diesen scheinbaren Widerspruch könnte man darauf zurückführen, dass sich die sexuelle Färbung der Mutter-Kind-Beziehung als ein Subtext zeigt, denn in erster Linie fällt es auf, dass laut der Autorin die Frau dazu prädestiniert ist, dem Sinnlichen zu entsagen und im Simmelschen Sinne eine edle Existenz aufzubauen. Daher wird die Promiskuität mancher Frauengestalten eindeutig kritisiert (Loulou, Renée) oder als die Ursache ihres Versagens als Mutter vorgeführt (Therese).

Diese Unbeflecktheit in Fragen der Moral bedeutet freilich nicht nur die Enthaltsamkeit dem Sexuellen gegenüber: sie ist auch ein würdevolles, humanes Handeln, das sich mit Lüge, Verrat und Egozentrismus nicht vereinbaren lässt. Deswegen müssen die Frauen, die dieses ethische Gebot verletzen, als Mütter versagen – wie Cordula aus *Brömseshof* und Frau Berngruber aus der *Geschichte einer Frau Berngruber*. So erweist sich das Weibliche als eine ethische Verpflichtung.

⁴ Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass in vielen Texten die Mütter zu sexuellen Objekten werden, wie z. B. im *Wunschkind*, aber auch in *Das Haus zum Monde* oder in einem in der vorliegenden Arbeit nicht analysierten Prosastück *Die Fahrt in den Abend* (1955). Es handelt sich hier um eine kurze Erzählung, in welcher die letzten Momente eines angesehenen Arztes namens Friedrich Hornung geschildert werden. Auch in diesem Text machen sich indirekte Inzestphantasien bemerkbar: als der Arzt z. B. seiner ehemaligen Geliebten gedenkt, erscheint vor seinem inneren Auge die Gestalt der Mutter: „Maria erinnerte mich – an Miranda, wußte er nun wieder. Diese hier hat eine Neigung des Nackens, wie meine Mutter sie hatte – Miranda hatte sie auch, diese rührende, entgegenkommende, lauschende Neigung... Mutter – Miranda – Maria – Akkord in Moll – rätselhafter Dreiklang – man müßte ihn auflösen. Weg damit! Er hatte das Bedürfnis, diese ungreifbar in Tönen und dann auch in Farben aufsteigenden Betrachtungen abubrechen, als seien sie gefährlich.“ (I. SEIDEL: *Die Fahrt in den Abend. Erzählung* [1955]. Heilbronn 1979, S. 94). Auch in dem Roman *Der Weg ohne Wahl* gibt es eine Textstelle, in welcher der Arzt Rasmus Folgendes bekennt: „War es nicht, als zögen alle Erscheinungen seiner Vergangenheit wehend wie Schatten heran, neigten sich über diese Stunde und tranken sich Leben? Auch sie war darunter, seine Mutter; ganz in ihn selber vertauscht und für ihn nicht vom eigenen Odem getrennt erkennbar spürte er sie und wußte, daß sie gekommen war, wie sie immer kam, wenn eine Frau den innersten Ruf seines Blutes gelöst hatte...“ (I. SEIDEL: *Der Weg ohne Wahl*. Stuttgart 1933, S. 18). Eine detaillierte Untersuchung der Inzest-Thematik im *Wunschkind* bietet der Beitrag Barbara Vinkens (*Inzest und totaler Krieg. Ina Seidels politische Romantik und der Nationalsozialismus*. In: P. LEUTNER (Hg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz*. Tübingen 2003, S. 175–184). Es wäre jedoch aufschlussreich, das Gesamtwerk der Autorin unter Einbezug der Psychoanalyse etwas genauer zu analysieren.

tung: eine Frau zu sein bedeutet, sich zu einer schönen Seele im Simmelschen Sinne zu entwickeln und das Unreine, Verlogene und Unwürdige, also mit einem Wort das ‚Nicht-Weibliche‘ abzulehnen.

Einen weiteren Störfaktor in der Selbstverwirklichung der Frau als Mutter bildet die Vermännlichung der Frau: die männliche Verhaltensweise hindert auf gewisse Weise die Frau daran, eine gute Mutter zu werden. Denn um sich dem mütterlichen Ideal zu nähern, muss die Frau ihre typisch weiblichen Eigenschaften zur Entfaltung bringen und um so mehr den Unterschied zwischen den Geschlechtern betonen. Eine Frau, in deren Betragen sich ihrer Eigenart nicht entsprechende ‚Abweichungen‘ feststellen lassen, ‚vergeht‘ sich an ihrer weiblichen Natur, bringt sich selbst um das innere Gleichgewicht und entfernt sich immer mehr von ihrer wahren Bestimmung. Die Angleichung an den Mann kann nur negative Folgen haben, wie am Beispiel von Therese, Elsabe, der Fürstin Daschkoff oder den Brömse-Schwestern gezeigt wurde. Nach Seidel sind Weiblichkeit und Männlichkeit in der gleichen Person unvereinbar; vielmehr erweist sich die ‚männliche‘ Frau, die ihre Mütterlichkeit ‚verkümmern‘ lässt, letzten Endes als unglücklich und enttäuscht, oder sie wird als eine Rabenmutter dargestellt, die ihrer mütterlichen Berufung nicht gerecht wird.

Das Muttersein ist nach Ina Seidel ohne Zweifel die beste Möglichkeit der weiblichen Selbsterfüllung – da die Frau dazu von der Natur aus prädestiniert ist, können andere an sie gestellte Forderungen und Aufgaben nur eine zweitrangige Rolle spielen. Daher beinhaltet die Suche nach einer zur Mutterrolle alternativen Lebensform stets ein unausweichliches Dilemma: Entweder wird die Frau zu einer guten Mutter und die Mutterschaft zu ihrer ausschließlichen Lebensaufgabe, oder sie verzichtet auf das Mutterdasein, um sich in anderen, nicht familiären Lebensbereichen zu engagieren. Zu diesen Bereichen gehören vor allem Kunst und Wissenschaft, aber auch öffentliches, meistens politisches Wirken. Am deutlichsten wird die Unvereinbarkeit zwischen Muttersein und Kunst hervorgehoben – die Kunst wird für Frauen wie die Sängerin Veronika aus *Der Weg ohne Wahl* und die Kunstmalerin Mathilde aus *Sterne der Heimkehr* zu einem Verhängnis, das sie von ihrer Bestimmung zur Mutterrolle nur entfremdet. Eine schöpferische Frau ist zu Einsamkeit verurteilt, denn die wahre Kunst erfordert von der Frau den Verzicht auf die Mutterschaft. Auch die Wissenschaft wird zu einem Störfaktor, der die Entbindung der Frau (*Michaela*) von ihrer mütterlichen Eigenart bewirkt. Einen Leidensweg müssen ebenfalls diejenigen Frauen gehen, die für ihr Volk oder Vaterland zu Heldinnen werden: sowohl Fürstin Daschkoff aus *Die Fürstin reitet* als auch die anonyme jüdische Terroristin (*Der Tod einer Frau*) verzeichnen am Ende eine Niederlage, ihr öffentliches Engagement bezahlen sie mit dem Verlust des persönlichen Glücks. Alle diese Frauen, die sich nicht der mütterlichen Veranlagung ‚bedienen‘ oder die Mütterlichkeit ‚beiseite legen‘, um an ihr Ziel zu gelangen, scheitern oder werden als unglücklich vorgeführt. Im Vergleich zu ihnen werden die Mütter, die

bewusst oder instinktivoll ihre Mütterlichkeit ausleben, als eine Art Siegerinnen dargestellt, die überleben dürfen und im Einklang mit sich und der Welt leben können, auch wenn sie dies mit Aufopferung und Hingabe bezahlen müssen.

Dank dieser mütterlichen Stärke vermag es die Frau jedoch, sich einen immer breiteren Bewegungsraum zu verschaffen. Diese Erweiterung ihres Einflusses ist vor allem dank der Sublimierung der elementaren Anlage zur Mütterlichkeit möglich. Die triebhafte Mütterlichkeit muss auch deshalb sublimiert werden, weil sie sich nur auf den unmittelbaren Lebenskreis, den familiären Raum der Frau, auf die Nachkommen, beschränkt. Um diesen Kreis zu vergrößern, wird die mütterliche Frau dazu aufgefordert, über die rein biologische Mutterschaft hinauszugehen, sich von dem Biologischen nicht determinieren zu lassen. Diese Ausweitung der mütterlichen Wirkung lässt sich dabei als ein Versprechen der Macht lesen: es ist unbestritten, dass die Seidelschen Mütter sich auf den ersten Blick als selbstlos, altruistisch und aufopferungsfähig zeigen. Bei genauerem Hinsehen erweist sich freilich, dass ihre Handlungen oft von Machtsucht bestimmt werden. Das signifikanteste Beispiel ist Cornelia aus dem *Wunschkind*, der Machtanspruch macht sich jedoch ebenfalls im Falle Muriels (*Renée und Rainer*), Katharina Romanownas (*Die Fürstin reitet*) oder Brigittes (*Das Haus zum Monde*) bemerkbar. Auch die Bindung der Mütterlichkeit an die Transzendenz, die Evozierung des Bildes der Mutter als Mediatrix zwischen Diesseits und Jenseits lässt sich als Machtwunsch auslegen. Dieses Machtbestreben manifestiert sich in den analysierten Werken auf eine indirekte Weise – wie Sigrid Schmid-Bortenschlager konstatiert, handelt es sich in Bezug auf *Das Wunschkind* vielmehr um einen Subtext⁵. Diese These kann man auf die anderen Seidelschen Texte beziehen. Es drängt sich hier der Gedanke auf, dass die Autorin eine verdeckte Botschaft übermitteln will, die bei einer nur oberflächlichen Lektüre ihrer Werke verloren gehen kann.

Dieses literarische Verfahren steht dabei im Einklang mit der Behauptung, dass die bestehende patriarchalische Ordnung keineswegs durch eine direkte Auflehnung der Frau oder durch radikale Umgestaltung verändert werden kann, sondern dass die Frau nur zu ihren Rechten und ‚an die Macht‘ kommen kann, indem sie das Bestehende stufenweise und eher indirekt ihrer mütterlichen Wirkung unterzieht. Die Prämisse der Veränderung der gesellschaftlichen Stellung der Frau ist im Sinne Helene Langes vor allem die innere Reifung zu einer starken Persönlichkeit, die Entfaltung der mütterlichen Veranlagung, mit welcher die Frau ihre Umwelt beeinflussen kann. Dieser Prozess darf keinen subversiven Charakter annehmen, die Frau soll vielmehr dank ihren weiblichen Eigenschaften eine Vervollkommnung der vorhandenen Ordnung anstreben

⁵ S. SCHMID-BORTENSCHLAGER: *Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte im Roman des frühen 20. Jahrhunderts*. In: G. BRINKER-GABLER (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. München 1988, S. 235–249, hier S. 245.

und so zu einer Erzieherin werden. Man könnte hier die Feststellung riskieren, dass die mütterliche Frau als Spiritus Rector agieren, dass sie zu einer im Verborgenen handelnden Anführerin werden sollte. Um diese Schlussfolgerung zu untermauern, soll hier noch einmal eine bereits zitierte Textpassage angeführt werden:

Inmitten einer geistigen Welt, die vom Manne begründet, vom Manne beherrscht und getragen von großen Männern ist, die, wie nicht anders möglich, sich dem Bewußtsein der Mit- und Nachwelt mit ihren ‚Vatersnamen‘ einzuprägen pflegen, geschah durch diese Frauen [Karoline von Günderrode, Bettine von Arnim, Annette von Droste-Hülshoff und Ricarda Huch – N.N.M.] ungewollt die Aufrichtung eines geheimnisvollen geistigen Matriarchats [die Hervorhebung kommt von mir – N.N.M.], einer ganz weiblichen Schöpfung, die von einer gewissen naturhaften Anonymität des Ursprungs unwittert bleiben zu sollen scheint⁶.

Eine radikale Umgestaltung des Bestehenden wird von Ina Seidel deswegen nicht bejaht, weil sie wie Georg Simmel die paradoxe Stellung der Frau innerhalb der kulturellen Ordnung erblickt: die Mütterlichkeit, jenes weibliche Erbe, existiert nicht in Unabhängigkeit von dem Patriarchat, die Frau hat vielmehr eine Stellung innerhalb und außerhalb dieser männlichen Ordnung inne. Für Ina Seidel ist eine offene Auflehnung gegen das Vorhandene nicht denkbar, weil eine In-Frage-Stellung des Patriarchats auch die Auslöschung des Weiblichen herbeiführen könnte. Diese Schlussfolgerung bestätigt das Schicksal Elisabeths aus *Das unverwesliche Erbe*, deren offene Protesthaltung sich letzten Endes gegen sie selbst richtet und den Verlust des inneren Gleichgewichts der weiblichen Heldin bewirkt. Die Frau muss sich innerhalb dieser Ordnung behaupten, ohne sie zu sprengen.

Deswegen liegt es laut der Autorin des *Wunschkindes* nahe, wie bereits gesagt, das Existierende durch den Einsatz des typisch Weiblichen zu bereichern, die bisherige Unvollkommenheit zu beseitigen. Die Frau muss sich in ihren weiblichen Eigenschaften ‚üben‘, ihre Weiblichkeit wesensgemäß möglichst stark zum Ausdruck bringen, um das von Männern bestimmte gesellschaftliche System zu verändern. Die Schriftstellerin hebt die Besonderheit der weiblichen Natur hervor, weil sie darin die Möglichkeit der Aufwertung der Frau im Patriarchat zu sehen scheint. Dass diese Aufwertung mit der Etablierung einer gesellschaftlichen Machtstellung einhergehen kann, wird wie gesagt nur indirekt angedeutet.

Mit Simmel und Bäumer teilt Ina Seidel die Überzeugung, dass der Mann der Bestimmende, Ausschlaggebende und Herrschende ist und dass der Frau im Patriarchat nur eine unbedeutende Rolle zukommt. Die Frau muss sich dem

⁶ I. SEIDEL: *Bei den Sibyllen, den Königinnen*. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 18–24, hier S. 19.

Mann unterordnen, was am Beispiel von Justine Forster (*Das Labyrinth*) und Melitta (*Spuk in des Wassermanns Haus*) suggeriert wird. Veranschaulicht wird die Übermacht des Mannes, seine Allpräsenz in dem Roman *Der Weg ohne Wahl*, den man als Paradigma der weiblichen Inferiorität in der männlichen Ordnung bezeichnen könnte. An der Gestalt Merulas wird exemplarisch gezeigt, wie das Weibliche in dem patriarchalischen System gleichsam aufzugehen droht. Als Lösung wird auch hier die ‚geistige Mütterlichkeit‘ dargeboten – diesmal ein Zustand der *virgo mater*, die es der Heldin ermöglicht, sich innerhalb dieser von Männern beherrschten Welt behaupten und sie sogar beeinflussen zu können.

Da die Unterordnung unter das Männliche die Herabsetzung der Frau bedeutet, kann es nicht wundern, dass sich Ina Seidel gegen die Vermännlichung der Frau ausspricht. Eine Frau, die zur bloßen Nachahmerin des Mannes wird, ihm unbedingt gleich sein will, scheint diese patriarchalische Ordnung nur zu verstärken. Wie das Schicksal der Schwestern Brömse (*Brömseshof*) zeigt, kann die unbedingte Nachahmung des Mannes, die Übernahme männlicher Pflichten nur eine Verkümmern des Weiblichen herbeiführen, einen Verlust dessen, was ja gerade entfaltet werden soll. Der Wunsch, sich an den Mann anzugleichen, aber auch ein Spiel mit dem Männlichen, seien daher falsch, weil sich dadurch die Frau von ihrer wahren Natur entfernt und nur um so mehr zur Verstärkung des Patriarchats beizutragen scheint. Ein Ausweg besteht folgerichtig darin, sich auf das typisch Weibliche – die Mütterlichkeit – zu besinnen. Daraus ergibt sich gegebenenfalls die Kritik Ina Seidels an dem Modell der ‚Neuen Frau‘ (Renée, Tatjana, Andrea): Die moderne Frau mit ihrem Wunsch, dem Mann gleichberechtigt und gleichartig zu sein, mit ihrer Ablehnung der mütterlichen Berufung und dem Bestreben nach einem radikalen Umbau der Geschlechterverhältnisse kann für die Autorin nicht als Vorbild gelten.

In diesem Sinne lässt sich die Kritik Seidels an den typisch angelegten Frauen – Delphine, Melitta, Loulou – lesen: Für die Autorin ist die von ihnen repräsentierte Weiblichkeit die Widerspiegelung des männlichen Wunschenkens. Frauen, die als Mischung verschiedener Weiblichkeitstypen (*femme fatale*, *femme enfant*) auftreten, werden von Seidel nicht als wirkliche Frauen, sondern eben als Bilder der Weiblichkeit vorgeführt, die der männlichen Phantasie entsprungen sind. Delphine aus dem *Wunschkind*, der Gegenpol Cornelies, versinnbildlicht eine Frau, wie sie sich die Männer wünschen und in ihren literarischen Texten verewigen. Solche Weiblichkeit zur Heldin zu erheben, würde folglich nur eine Verfestigung des patriarchalischen Bewusstseins und eine Verfälschung des wahren Weiblichen bewirken; deshalb wird jene ‚delphinartigen‘ Weiblichkeit meist negativ bewertet.

Frauen wie Delphine, aber auch Loulou, Tatjana, Andrea oder teilweise Renée, die sich der Mütterlichkeit verweigern, also das typisch Weibliche nicht entwickeln wollen, werden von Seidel einer Kritik unterzogen. Die Autorin präsentiert sie im weitesten Sinne dieses Wortes als Tänzerinnen, die sich ständig

in Bewegung befinden und sich nicht festbinden lassen⁷. Unübersehbar ist eben ihre tänzerische Leichtigkeit, die fehlende Verwurzelung in der mütterlichen Erde. Die Ungebundenheit der Tänzerinnen bedeutet auch ihre Unfähigkeit, mit anderen Menschen eine familiäre Gemeinschaft zu bilden. Dass sie als gemeinschaftsunfähige Gestalten angelegt sind, lässt sie in um so deutlicherem Kontrast zu den starken Müttern auftreten, die innerhalb der Gemeinschaft wirken und allmählich ihren Wirkungsraum ausbreiten. Der Ausschluss aus der Gemeinschaft, ihr asoziales Wesen, bedeutet demgemäß ihre tatsächliche Hilflosigkeit, die Unfähigkeit, das eigene Umfeld zu beeinflussen. Die nicht-mütterlichen Frauen werden ebenfalls häufig als infantil oder unreif dargestellt. Ihre Kindlichkeit ist offenbar als Ausdruck der inneren Unreife zu verstehen, eines Zustandes, den sie nicht überwinden können, weil sie im Gegensatz zu den mütterlichen Frauen entwicklungsunfähig sind.

Die in der Einleitung der vorliegenden Arbeit aufgeworfene Frage nach dem Weiblichkeitskonzept der Schriftstellerin lässt sich wie folgt beantworten: Das Wesen des Weiblichen beruht laut Ina Seidel auf seiner Konzentrierung auf sich selbst, wobei sich dieses Selbst vor allem als Mutter verwirklichen kann und soll. Auf diese Weise präfiguriert die Dichterin das Weibliche in der Mutterrolle, was den Schluss erlaubt, dass sie ein konservatives Weiblichkeitskonzept repräsentiert. Dieses konservative Herangehen manifestiert sich ebenfalls in der rigorosen Moral- und Sexualitätsauffassung, sowie in den hohen ethischen Ansprüchen, die Seidel an das Weibliche stellt. Indem die Autorin vor allem die Figuren der guten Mütter, die zugleich Ehefrauen oder Witwen sind, in den Vordergrund rückt, bedient sie sich einer tradierten Weiblichkeitsauffassung. In diesem Sinne bleibt die Dichterin den überlieferten Männervorstellungen verhaftet. Doch innerhalb dieser traditionellen Geschlechtertopographie versucht Seidel, die Frau als ein ganz eigenständiges Wesen darzustellen und ihren Aktionsraum wesentlich zu erweitern. Die Autorin des *Wunschkindes* ist sich auch dessen bewusst, dass die bestehende Ordnung eine patriarchale ist. Da indes die Frau trotzdem ein Teil dieser Ordnung ist und sich innerhalb dieses Systems behaupten muss, plädiert Seidel nicht für einen radikalen Umsturz des Bestehenden, weil auf diese Weise auch das Weibliche einer Destruktion unterliegen könnte. Ihre besondere emanzipatorische Strategie besteht daher darin, ein geistiges Matriarchat aufzurichten und die mütterliche Macht zu konstituieren: Nur die ‚Mütter im Geiste‘ könnten eine Veränderung des Existierenden bewirken; dank ihrer Mütterlichkeit würde die Gesellschaft eine Vervollkommnung erfahren. So gesehen zeigt Ina Seidel

⁷ Es ist frappant, dass diese Weiblichkeit sich auch mit dem Schlagwort „die moderne Bohème“ beschreiben lässt – laut Georg Seidel eine Lebensweise, die I. Seidel vermisst haben soll: „Nelly [eine Freundin Seidels, russische Emigrantin – N.N.M.] repräsentierte jene Art des Daseins, die Ina sich versagte, die sie aber stets verlockend fand und gerne hatte: Internationalität, Ungebundenheit, moderne Bohème. Ina konnte und wollte so nicht leben, es widersprach auch ihrer Art zu arbeiten.“ C. FERBER: *Die Seidels...*, S. 251.

kein reaktionäres, sondern ein ‚modernes‘ weibliches Bewusstsein. Die Frage nach der Seidelschen Emanzipiertheit bleibt also im Grunde offen.

Auch wenn das Seidelsche Werk heute etwas unzeitgemäß anmutet und mit Ausnahme des *Wunschkindes* allmählich in Vergessenheit zu geraten scheint, kann es doch gerade für die moderne Genderforschung neue Herausforderungen bieten. Interessant wäre sicherlich, die Seidelschen Männergestalten einer genaueren Analyse zu unterziehen. Die von der Dichterin skizzierten Kindergestalten wurden bisher ebenfalls kaum beachtet⁸. Nichts desto weniger wurde in der vorliegenden Arbeit darauf hingewiesen, dass auch ein psychoanalytisches Herangehen an das Gesamtwerk der Dichterin neue Einsichten liefern könnte, ähnlich wie die Untersuchung des Phantastischen als einer spezifischen Erzählweise.

⁸ Es ist mir nur ein Beitrag bekannt, der sich teilweise diesem Motiv widmet: Rudolf Lennert setzt sich zum Ziel, in seinem Artikel der Erzählung *Unser Freund Peregrin* das „pädagogische Element abzugewinnen.“ R. LENNERT: *Schutz gegen Erziehung*. In: P.-M. ROEDER (Hg.): *Pädagogische Analysen und Reflexionen*. Weinheim, Berlin 1967, S. 165–176, hier S. 165.

Chronologische Übersicht der Werke Ina Seidels

- 1914 *Gedichte*, erster Gedichtband
1915 *Neben der Trommel her*, Gedichtband
1916 *Das Haus zum Monde*, Roman
1918 *Weltinnigkeit*, Gedichtband
1920 *Hochwasser*, Novellen
1922 *Das Labyrinth*, Roman
1923 *Sterne der Heimkehr*, Roman
1926 *Die Fürstin reitet*, Erzählung
Das wunderbare Geißleinbuch, Märchen
1927 *Neue Gedichte*
1928 *Brömseshof. Eine Familiengeschichte*
Renée und Rainer, Erzählung
1929 *Der vergrabene Schatz. Drei Erzählungen*
1930 *Das Wunschkind*, Roman
1933 *Der Weg ohne Wahl*, Roman
1934 *Tröstliche Begegnung*, Gedichte
Dichter, Volkstum und Sprache, versammelte Reden und Aufsätze
Luise, Königin von Preußen. Bericht über ihr Leben
1935 *Meine Kindheit und Jugend. Ursprung, Erbteil und Weg*
1937 *Gesammelte Gedichte*
1938 *Lennacker. Das Buch einer Heimkehr*, Roman
1940 *Unser Freund Peregrin*, Erzählung
1944 *Clemens Brentano, Bettina, Achim von Arnim*,
Dichterbiographien
1949 *Gedichte*
1950 *Osel, Urd und Schummei*, Erzählung
1953 *Geschichte einer Frau Berngruber*, Erzählung
1954 *Das unverwesliche Erbe*, Roman
1955 *Fahrt in den Abend*, Erzählung
1959 *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook*, Roman

- 1960 *Drei Städte meiner Jugend*, Erinnerungen
1962 *Vor Tau und Tag*, Erzählung
Berlin, ich vergesse dich nicht!, Erinnerungen
Quartett, Erzählband
1964 *Die alte Dame und der Schmetterling*, Erzählband
1965 *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*
1970 *Lebensbericht*

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Seidel, Ina: *Das Haus zum Monde* [1916]. In: (Dies.): *Das Tor der Frühe*. Bochum 1952, S. 7–209.
- Seidel, Ina: *Spuk in des Wassermanns Haus* [1917]. In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 5–54.
- Seidel, Ina: *Der Tod einer Frau*. In: (Dies.): *Hochwasser*. Novellen. Berlin 1920, S. 221–228.
- Seidel, Ina: *Das Labyrinth. Lebensroman des George Forster* [1922]. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983.
- Seidel, Ina: *Sterne der Heimkehr. Eine Junigeschichte* [1923]. Berlin (o. J.).
- Seidel, Ina: *Die Fürstin reitet* [1926]. Berlin (o. J.).
- Seidel, Ina: *Brömseshof. Eine Familiengeschichte* [1928]. Düsseldorf 1949.
- Seidel, Ina: *Renée und Rainer* [1928]. *Erzählung*. Stuttgart, Berlin 1930.
- Seidel, Ina: *Legende der Fina*. In: (Dies.): *Der vergrabene Schatz. Drei Erzählungen*. Berlin 1929, S. 139–148.
- Seidel, Ina: *Der vergrabene Schatz* [1929]. In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 156–238.
- Seidel, Ina: *Sommertage* [1929]. In: (Dies.): *Sommertage. Zwei Erzählungen*. Heilbronn 1973, S. 5–52.
- Seidel, Ina: *Das Wunschkind*. Stuttgart, Berlin 1930.
- Seidel, Ina: *Goethe und die Frau* [1932]. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 100–128.
- Seidel, Ina: *Der Weg ohne Wahl*. Stuttgart 1933.
- Seidel, Ina: *Abendgang durch Berlin*. In: (Dies.): *Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, Berlin 1934, S. 213–230.
- Seidel, Ina: *Über die Entstehung meines Romans „Das Wunschkind“*. In: (Dies.): *Dichter, Volkstum und Sprache. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, Berlin 1934, S. 175–190.
- Seidel, Ina: *Meine Kindheit und Jugend. Ursprung, Erbteil und Weg*. Stuttgart, Berlin 1935.
- Seidel, Ina: *Kurzer Lebensbericht*. In: (Dies.): *Spuk in des Wassermanns Haus*. Leipzig 1935, S. 65–73.

- Seidel, Ina: *Lennacker. Das Buch einer Heimkehr* [1938]. Stuttgart 1985.
- Seidel, Ina: *Frau und Wort* [1941]. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 9–17.
- Seidel, Ina: *Die Vogelstube*. Iserlohn 1946.
- Seidel, Ina: *Bei den Sibyllen, den Königinnen* [1948]. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 18–24.
- Seidel, Ina: *Mütterlichkeit – Brüderlichkeit* [1953]. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 241–244.
- Seidel, Ina: *Die Geschichte einer Frau Berngruber* [1953]. In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 55–95.
- Seidel, Ina: *Das unverwesliche Erbe*. Stuttgart 1954.
- Seidel, Ina: *Die Fahrt in den Abend. Erzählung* [1955]. Heilbronn 1979.
- Seidel, Ina: *Über das Vaterunser* [1955]. In: (Dies.): *Frau und Wort. Ausgewählte Betrachtungen und Aufsätze*. Stuttgart 1965, S. 236–240.
- Seidel, Ina: *Einleitung*. Zu: Emmy Seidel: *Unvergessliches Riga* [1955]. Bovenden 1958, S. 3–14.
- Seidel, Ina: *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook*. Stuttgart 1959.
- Seidel, Ina: *Berlin, ich vergesse dich nicht!* Berlin 1962.
- Seidel, Ina: *Lebensbericht 1885–1923*. Stuttgart 1970.

Sekundärliteratur

- Baasner, Rainer, Zens, Maria: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin 2005.
- Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart 1861.
- Beauvoir, Simone, de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg 2006.
- Betz, Otto: *Jesus. Der Herr der Kirche. Aufsätze zur biblischen Theologie II*. (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 52.) Tübingen 1990.
- Braun, Christina von, Stephan, Inge: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2006.
- Cardinal, Agnès: *From Das Wunschkind to Lennacker: Strategies of Dissimulation*. In: O. Durrani and J. Preece (ed.): *Travellers in Time and Space: The German Historical Novel*. Amsterdam, New York 2001 (*Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Volume 51), S. 371–382.
- ChoŹuj, Bożena: *Matki i ich władza we współczesnej literaturze niemieckiej*. In: Anna Nosiłowska (Hg.): *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Warszawa 2001, S. 257–271.
- Czarnecka, Mirosława: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX wieku do końca XX wieku*. Wrocław 2004.
- Dackweiler, Regina: *Zur Rezeptionsgeschichte von Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: Barbara Determann, Ulrike Hammer, Doron Kiesel (Hg.): *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main 1991, S. 183–104.

- Davies, Peter J.: *Myth, Matriarchy and Modernity: Johann Jakob Bachofen in German Culture 1860-1945*. Berlin, New York 2010.
- Das große Lexikon der Vornamen*. Gütersloh, München 2008.
- Determann, Barbara: *Kontinuität und Bruch. Probleme der Rekonstruktion von Weiblichkeitsbildern zwischen Weimarer Republik und den 50er Jahren. Eine Einleitung*. In: Barbara Determann, Ulrike Hammer, Doron Kiesel (Hg.): *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main 1991.
- Drescher, Barbara: *Die ‚Neue Frau‘*. In: Walter Fähnders, Helga Karrenbrock (Hg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003, S. 163–186.
- Ferber, Christian (Georg Seidel): *Die Seidels. Geschichte einer bürgerlichen Familie 1811–1977*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1982.
- Ferber, Christian (Hg.): *Ina Seidel. Aus den schwarzen Wachstuchheften. Monologe, Notizen, Fragmente (Unveröffentlichte Texte)*. Stuttgart 1980.
- Frederiksen, Elke (Hg.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1895–1915. Texte und Dokumente*. Stuttgart 1994.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992.
- Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main 1986.
- Fros, Henryk, Sowa, Franciszek: *Księga imion i świętych*. Tom 5. Kraków 2004.
- Gehler, Eva-Maria: *Weibliche NS-Affinitäten. Grade der Systemaffinität von Schriftstellerinnen im „Dritten Reich“*. Würzburg 2010.
- Glunk, Fritz: *Das große Lexikon der Symbole*. Bindlach 1997.
- Głowiński, Michał, Kostkiewiczowa, Teresa u.a.: *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1996.
- Hahn, Barbara: *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt am Main 1991.
- Häntzschel, Hiltrud: *„Deutsches Verhängnis“. Ina Seidels Roman „Michaela“ aus dem Jahr 1959 und seine Rezeption*. In: Adrian Hummel, Sigrid Nieberle (Hg.): *weiter schreiben, wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der 50er Jahre. Festschrift für Günter Häntzschel*. München 2004, S. 56–72.
- Harpprecht, Klaus: *Auf chronische Weise deutsch. Ina Seidel: „Das Wunschkind“ (1930)*. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Romane von gestern – heute gelesen*. Band 2. 1918–1933. Frankfurt am Main 1996 [1989], S. 260–268.
- Hesse, Anja (Hg.): *Ina Seidel: eine Literatin im Nationalsozialismus*. Berlin 2010.
- Holland-Cunz, Barbara: *Die alte neue Frauenfrage*. Frankfurt am Main 2003.
- Hölscher, Irmgard: *Geschichtskonstruktion und Weiblichkeitsbilder in Ina Seidels Roman »Das Wunschkind«*. In: Barbara Determann, Ulrike Hammer, Doron Kiesel (Hrsg.): *Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahren*. Frankfurt am Main 1991, S. 41–81.
- Honsza, Norbert: *Georg Forster und „Das Labyrinth“ von Ina Seidel*. In: *„Germanica Wratislaviensia“*, 9/1964, S. 105–126.
- Honsza, Norbert: *W blasku epok. Literatura niemiecka od średniowiecza do współczesności*. Łódź 2010.

- Hopf, Caroline, Matthes, Eva: *Helene Lange und Gertrud Bäumer. Ihr Engagement für die Frauen- und Mädchenbildung. Kommentierte Texte*. Bad Heilbrunn 2001.
- Horst, Karl August: *Ina Seidel. Wesen und Werk*. Stuttgart 1956.
- Janz, Marlis: „Die Frau“ und „Das Leben“. *Weiblichkeitskonzepte in der Literatur und Theorie um 1900*. In: Hartmut Eggert, Erhart Schütz, Peter Sprengel (Hg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München 1995, S. 37–52.
- Jasper, Martin: *Verfangen im Ungeist. Symposion zieht Lehren aus dem Fall Ina Seidel*. In: „ALG Umschau“. Nr. 33/September 2004, S. 2–3.
- Karolak, Czesław: „In die Geschichte hinabgraben...“ *Ina Seidels erzählerische Selbstdarstellung*. In: Izabela Sellmer (Hg.): *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert: (Auto-) Biographien unter Legitimierungszwang*. Frankfurt am Main 2003, S. 73–80.
- Kliwer, Annette: *Die Mutter als „Wurzel der Gemeinschaft“: Ina Seidels „Wunschkind“ als Wende zum NS-Mutterroman*. In: „Diskussion Deutsch“. Jg. 23 (1996), Heft 127, S. 426–437.
- Kopaliński, Władysław: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985.
- Krusche, Dorit: *Frau und Krieg. Etappen einer Werkgeschichte Ina Seidels*. In: Anja Hesse, Stadt Braunschweig (Hg.): *Ina Seidel. Eine Literatin im Nationalsozialismus*, Berlin 2013, S. 11–30.
- Lennartz, Franz: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*. Band 3. Stuttgart 1984.
- Lennert, Rudolf: *Schutz gegen Erziehung*. In: Peter-Martin Roeder (Hrsg.): *Pädagogische Analysen und Reflexionen*. Weinheim, Berlin 1967, S. 165–176.
- Mechtel, Angelika: *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente*. München 1972, S. 105–107.
- Mühleisen, Horst: *Ina Seidel in Eberswalde 1914–1923*. Frankfurt am Main 2000.
- Neubert, Sabine: *Was ist das: Weibliches Schreiben?* In: „Neues Deutschland“, 26.11.1998.
- Palm, Gabriele: *Die Wiedereinsetzung weiblicher Werte (1927/1928)*. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Zur Psychologie der Frau. Die Frau in der Gesellschaft. Frühe Texte*. Frankfurt am Main 1978, S. 326–344.
- Riegel, Paul, van Rinsum, Wolfgang: *Deutsche Literaturgeschichte*. Band 10: *Drittes Reich und Exil*. München 2004.
- San Lazzaro, Clementina, di: *Ina Seidel. Eine Studie*. Stuttgart 1938.
- Sarkowicz, Hans, Mentzer, Alf: *Literatur im Nazi-Deutschland. Ein biographisches Lexikon*. Hamburg, Wien 2000.
- Schallenberg, Andrea: *Spiel mit Grenzen: zur Geschlechterdifferenz in mittelhochdeutschen Verserzählungen*. Berlin 2012.
- Schaser, Angelika: *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933*. Darmstadt 2006.
- Schauber, Vera, Schindler, Hanns Michael (Hg.): *Ilustrowany leksykon świętych*. Kielce 2002.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte im Roman des frühen 20. Jahrhunderts*. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. München 1988, S. 235–249.
- Schulenburg, Margarete: *Stellung und Bedeutung der Frau in den Romanen Ina Seidels*. Marburg 1938.

- Simmel, Georg:** *Philosophische Kultur. Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem.* Leipzig 1919.
- Sommerfeld, Udo:** *Ina Seidel. Die unendliche Geschichte der Bagatellisierung einer NS-Dichterin.* In: „Braunschweig konkret“ („Die Zeitung der PDS Braunschweig“). Juli/August 2004, S. 10–12.
- Stein-Hilbers, Marlene:** *Mutterschaft als soziale Institution und subjektive Erfahrung.* In: Interdisziplinäre Forschungsgruppe Frauenforschung (Hg.): *LA MAMMA! Beiträge zur sozialen Institution Mutterschaft.* Köln 1989, S. 7–9.
- Stephan, Inge, Weigel, Sigrid (Hg.):** *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft.* Berlin 1983.
- Stephan, Inge:** *Tendenzen der Geschlechterforschung – Perspektiven für die Germanistik.* In: Mirosława Czarnecka (Hg.): *Genderforschung – Leistungen und Perspektiven in der Germanistik.* Wrocław, Dresden 2013, S. 11–20.
- Surynt, Izabela:** *Erzählte Weiblichkeit bei Marie Ebner von Eschenbach.* Opole 1998.
- Szewczyk, Grażyna Barbara:** *Starke Mutter – ewige Mutter. Zwei Mythen und zwei Paradigmata der Weiblichkeit im Werk von Ina Seidel und Getrud von Le Fort.* In: Mirosława Czarnecka, Krystyna Gabryjelska, Christa Ebert (Hg.): *Die Bilder der neuen Frau in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts.* Wrocław 1998, S. 225–231.
- Szewczyk, Grażyna Barbara:** *Der Mythos Mutterschaft zwischen Heiligkeit und Profanität.* In: Mirosława Czarnecka (Hg.): *Mutterbilder und Mütterlichkeitskonzepte im ästhetischen Diskurs.* Wrocław 2000, S. 9–19.
- Thöns, Gabriele:** *Aufklärungskritik und Weiblichkeitsmythos – die Krise der Rationalität im Werk Ina Seidels.* Düsseldorf 1984.
- Vinken, Barbara:** *Inzest und totaler Krieg. Ina Seidels politische Romantik und der Nationalsozialismus.* In: Petra Leutner (Hg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz.* Tübingen 2003, S. 175–184.
- Weigel, Sigrid:** *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis.* In: Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft.* Berlin 1983, S. 83–137.
- Wulf, Joseph:** *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation.* Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983.

Internetquellen

- Bachofen, Johann Jakob:** *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur.* Stuttgart 1861.
<http://books.google.de/books?id=FYEBAAAQAAJ&printsec=titlepage&hl=pl> (Stand: 28.11.2007).
- Betz, Otto:** *Jesus. Der Herr der Kirche. Aufsätze zur biblischen Theologie II.* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 52.) Tübingen 1990. http://books.google.de/books?id=5eThsq63ctMC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_summary_r (Stand: 01.02.2008).
- Cardinal, Agnès:** *From Das Wunschkind to Lennacker: Strategies of Dissimulation.* In: O. Durrani and J. Preece (ed.): *Travellers in Time and Space: The German Historical*

- Novel*. Amsterdam/New York 2001. S. 371–382. <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/abng/2001/00000051/00000001/art00024> (Stand: 27.05.2007).
- Cornelissen, Josef:** *Cornelia von Cornelius?! In: Vom Namen Cornelius/Cornelissen*. http://www.cornelissen.de/name/cor_vor2.htm (Stand: 10.02.2008).
- Döpfer-Henrich, Angelika:** „...es war eine trügerische Zwischenzeit.“ *Schriftstellerinnen der Weimarer Republik und ihr Verhältnis zu den gesellschaftlich-politischen Umgestaltungen ihrer Zeit*. Kassel 2004. <http://www.upress.uni-kassel.de/online/frei/978-3-89958-052-5.volltext.frei.pdf> (Stand: 23.05.2007).
- Hell, Judit:** *Zum Verhältnis zwischen Mann und Frau in der neuzeitlichen Philosophie – Die Kant'sche Halbwendung*. http://epa.oszk.hu/02100/02137/00018/pdf/EPA02137_ISSN_1219-543X_tomus_14_fas_3_2009_ger_237-247.pdf (Stand: 11.04.2016).
- Lukas, Wolfgang:** »Glanzvolle Station in der Geschichte der Literatur von Frauen«. *Weibliche Autorschaft in der Weimarer Republik*. (Rezension über: Walter Fähnders / Helga Karrenbrock [Hg.]: *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2003.) In: *IASLonline* [14.06.2005] http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1107 (Stand: 24.01.2008).
- Noss, Peter:** *Ina Seidel* (Schlagwort). In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon online* [23.02.2006]. http://www.bautz.de/bbkl/s/s2/seidel_i.shtml (Stand: 05.08.2007).
- Simmel, Georg:** *Philosophische Kultur. Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem*. Leipzig 1919. In: Hans Geser, Markus Roth, Nora Zapata (Hg.): *Sociology in Switerland presents: Georg Simmel online* [2003]. http://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_4.htm (Stand: 28.11.2007).
- Tschanz, Annina:** *Männlichkeit und Weiblichkeit. Zur Geschlechterproblematik bei Georg Simmel*. In: Hans Geser, Markus Roth, Nora Zapata (Hg.): *Sociology in Switerland presents: Georg Simmel online* [2003]. http://socio.ch/sim/on_simmel/t_tschanz.pdf (Stand: 25.02.2008).

Verzeichnis verwendeter Abkürzungen

- B – Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart 1861.
- BR – Ina Seidel: *Brömseshof. Eine Familiengeschichte*. Düsseldorf 1949.
- C – Ina Seidel: *Sterne der Heimkehr. Eine Junigeschichte*. Berlin (o. J.).
- D – Ina Seidel: *Sommertage*. Heilbronn 1973.
- E – Ina Seidel: *Das unverwesliche Erbe*. Stuttgart 1954.
- F – Ina Seidel: *Die Fürstin reitet*. Berlin (o. J.).
- G – Ina Seidel: *Die Geschichte einer Frau Berngruber*. In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 55–95.
- H – Ina Seidel: *Das Haus zum Monde*. Bochum 1952.
- I – Ina Seidel: *Legende der Fina*. In: (Dies.): *Der vergrabene Schatz. Drei Erzählungen*. Berlin 1929, S. 139–148.
- J – Ina Seidel: *Der Tod einer Frau*. In: (Dies.): *Hochwasser. Novellen*. Berlin 1920, S. 221–228.
- L – Ina Seidel: *Das Labyrinth. Lebensroman des George Forster*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983.
- M – Ina Seidel: *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook*. Stuttgart 1959.
- R – Ina Seidel: *Renée und Rainer*. Stuttgart, Berlin 1930.
- S – Georg Simmel: *Philosophische Kultur. Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem*. Leipzig 1919.
- SP – Ina Seidel: *Spuk in des Wassermanns Haus*. In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 5–54.
- V – Ina Seidel: *Der vergrabene Schatz*. In: (Dies.): *Quartett. Vier Erzählungen*. Stuttgart 1963, S. 156–238.
- W – Ina Seidel: *Das Wunschkind*. Stuttgart, Berlin 1930.
- Z – Ina Seidel: *Der Weg ohne Wahl*. Stuttgart 1933.

Nina Nowara-Matusik

„Gdy łyzy kobiet będą na tyle silne...” Obraz kobiety w twórczości prozatorskiej Iny Seidel

Streszczenie

Twórczość Iny Seidel, autorki jednego z największych bestsellerów w historii literatury niemieckiej, powieści *Das Wunschkind*, odchodzi powoli w zapomnienie. Nazywana „Ernstem Jüngerem w spódnicy”, pisarka nie kryła swojej sympatii dla ideologii faszystowskiej, której echo można odnaleźć także w jej utworach. Nie dziwi zatem fakt, iż w dotychczasowych badaniach twórczość pisarki percypowana była z reguły przez pryzmat krytyki ideologii i sytuowana w kontekście literatury nazistowskich Niemiec.

Punkt wyjścia niniejszej rozprawy jest jednak inny: dokonując przesunięcia paradygmatu badawczego, autorka referuje w części teoretycznej teorie płci aktualne w czasie Republiki Weimarskiej, a więc w okresie powstania większości tekstów literackich pióra Iny Seidel, składających się na korpus rozprawy. Teorie te stanowią konceptualną folię dla przeprowadzonych w dalszej części analiz. Omówione koncepcje oparte są na modelu dyferencyjności: autorka przybliża teorię matriarchatu szwajcarskiego antropologa Johanna Jakoba Bachofena, wyobrażenia o kobiecości i męskości niemieckiego socjologa Georga Simmla oraz poglądy na rolę kobiety w społeczeństwie czołowych przedstawicieli umiarkowanego skrzydła ruchu kobiecego w Niemczech, Heleny Lange i Gertrudy Bäumer.

Część analityczna rozprawy przynosi wywód skoncentrowany na wykreowanych przez pisarkę postaciach kobiet. Są to zarówno bohaterki pierwszego, jak i drugiego planu, reprezentujące różnorodne typy kobiecości: matki, żony, kobiety samotne, fatalne, artystki oraz kobiety czynne zawodowo i naukowo. Za ich pośrednictwem Ina Seidel dyskutuje pewne centralne dla niej tematy związane z byciem kobietą: problem macierzyństwa, bezdzietności, moralnego posłannictwa kobiety oraz jej roli w społeczeństwie. „Zanurzona w tekst” (Close Reading) lektura utworów prowadzi do konkluzji, iż pisarka posługuje się specyficzną estetyką „zezującego spojrzenia”. Metaforą tą niemiecka literaturoznawczyni Sigrid Weigel określa takie pisarstwo kobiet, które akceptując wytworzone przez patriarchy tradycyjne wzorce płci i poruszając się w ich obrębie, poszukuje jednocześnie sposobów na artykulację własnych, specyficznie kobiecych doświadczeń. Narracja Iny Seidel wpisuje się z jednej strony w typowy dla jej czasów, konserwatywny model myślenia o kobiecie, w którym rolę nadrzędną odgrywa kategoria macierzyństwa, z drugiej zaś strony uświadamia, iż paradoksalnie to właśnie macierzyństwo może stać się kobiecą bronią i punktem wyjścia do emancypacji kobiety.

Nina Nowara-Matusik

„When women's tears are powerful enough...”
The picture of a woman in Ina Seidel's prose writings

Summary

The literary works of Ina Seidel, the author of one of the best-selling books in the history of German literature, the novel *Das Wunschkind*, are slowly sinking into oblivion. Called „Ernst Jünger in a skirt”, the writer did not hide her sympathies for the fascist ideology, which also echoes in her works. Not surprisingly, in previous literary studies, her writings were perceived, as a rule, through the prism of criticism of ideology and situated in the context of the literature of the Nazi Germany.

However, the starting point for our dissertation is different. Shifting the research paradigm, in the theoretical part the author sums up the gender theories existing at the time of the Weimar Republic, which was also the period when most Ina Seidel's texts were written, texts to which the main body of this dissertation is devoted. These theories constitute a conceptual foil for the analyses conducted in its further part. The concepts discussed are founded on the model of differentiability. The author alludes to the matriarchy theory by the Swiss anthropologist Johann Jakob Bachofen, the notions of femininity and masculinity by the German sociologist Georg Simmel and views on a woman's role in society from leading representatives of a moderate wing of the feminist movement in Germany – Helena Lange and Gertrude Bäumer.

The analytical part of the dissertation carries an argument focused on the women characters created by Seidel. They are protagonists of both the foreground and the background, representing various types of womanhood: mothers, wives, single women, femme fatales, artists, women professionals and scholars. By way of these, Ina Seidel explores some of her central topics related to being a woman: maternity, childlessness, moral mission of a woman and her role in society. The close reading of her novels leads to the conclusion that the writer applies a specific aesthetic of a „squinting look”. The German literary critic Sigrid Weigel uses this metaphor in reference to the writings of women who, accepting the traditional patriarchal models of gender and moving within the frame of these, simultaneously search for the ways to articulate their own, specifically feminine experiences. On the one hand, Ina Seidel's narration follows the conservative model of thinking about a woman, typical of her times, in which the superior category is motherhood. On the other hand, however, it indicates that, paradoxically, it is motherhood that can become a woman's weapon and a starting point for her emancipation.

Na okładce – Gustav Klimt: *Golden Tears*

Redakcja
Magdalena Podraza

Graficzne przygotowanie okładki
Piotr Paczusi

Redakcja techniczna
Andrzej Pleśniar

Korekta
Mariusz Jakosz

Łamanie
Bogusław Chruściński

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-941-2
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-942-9
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 15,5. Ark. wyd. 20,5.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+ VAT)	ISBN 978-83-8012-941-2